OTTO HARRASSOWITZ
BUCHHANDLUNG
:LEIPZIG:

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/saggiodintroduzi00picc

L
P59165

FRANCESCO PICCOLO

SAGGIO D' INTRODUZIONE
ALLA
CRITICA DEL ROMANTICISMO

259929
8. 10. 31

NAPOLI
LIBRERIA DETKEN & ROCHOLL di B. JOHANNOWSKY
Piazza Plebiscito - Palazzo Prefettura
1920

FRANCESCO PICCOLO

SAGGIO D' INTRODUZIONE
ALLA
CRITICA DEL ROMANTICISMO

NAPOLI
LIBRERIA DETKEN & ROCHOLL di B. JOHANNOWSKY
Piazza Plebiscito - Palazzo Prefettura
1920

PROPRIETÀ LETTERARIA

A Giannina

Alcuni anni or sono, le idee accennate in questo libro furono sottoposte al giudizio di una di quelle gaie accademie che vanno sotto il nome di collegi universitari del regno.

Io avevo frequentato varie Università: dalla romantica passionalità palpitante del Farinelli il quale mi é ancora davanti agli occhi e nel cuore con la sua figura caratteristica di poeta solitario e di critico irrequieto, ero passato alla erudizione grave e solenne di quel nanerello disertus che risponde al nome di Pio Raina, evocatore di imprese donchisciottesche, critico severo di dialetti e letterature neolatine nelle quali io trovavo — durante i giorni della mia giovinezza fantasiosa e appassionata — i germi di quella tendenza romantica la cui natura avrei con più studio e più amore in seguito tentato di approfondire. Non dico il nome dell'ultima Università dove ero andato per vedere e visitare, come in un pellegrinaggio di religione, la casa nella quale aveva sofferto e pianto l'ultimo romantico, F. Nietzsche, scovritore dell'anima ellenica religiosa e pessimista, irrequieta e romantica.

Qualche lezione di scuola aveva acceso nel mio spirito una fiamma d'amore; ma la visione del mio mondo ellenico era tutt'altra che quella prospettata dall'arida sconfortante deprimente filologia delle Università; la visione del mondo romano non mi era certo venuta da quei corsi accademici che si svolgono periodicamente e improrogabilmente, traduzioni senza scintilla d'individualità o critica che non lascia trasparire alcun barlume di quella sovrana humanitas che non riescì a impedire la marcia trionfale del pensiero ellenico, in seguito sposato alla malinconia cristiana, fuoco che accese di più vive fiamme questa malattia sacra che si chiama romanticismo.

Il mondo moderno sovra tutto mi sembrava divinamente ebbro di quest'oppio, cullantesi in un paradiso artificiale, quale Nietzsche imaginò pel suo divino Archiloco; senonchè io cercavo una più profonda esperienza, e pensavo a Dante mistico e sentimentale, innamorato e tremebondo, poeta e uomo politico, piccolo borghese e filosofo, patriota ed esiliato: pensavo a Dante che in esilio dà la scalata al trono di Dio, Dante che tenta di fissare i suoi occhi d'aquila in Dio, Dante che ricrea la beata Beatrice ghermitagli, che plasma il suo mondo morale, che calca il suo piede sulla vanità, che par persona, delle ombre terrene e sotterranee, Dante romantico in una parola, il primo romantico del nostro

mondo neolatino. Lo avevo inutilmente cercato nelle Università e nei libri. La mia esperienza dantesca si riduceva a quelle miserabili questioni onde, venti o trenta anni or sono, quattro o cinque perdigiorni riescirono a conquistar fama e gradi accademici. Mai l' individualità dantesca mi era apparsa tanto netta come nel suo libro divino.

Non dirò nulla di certi corsi di letteratura dantesca i quali si riducevano a computare quante volte una parola ricorra nella *Commedia* o quanti anni il bello e biondo e gentile Manfredi debba ancora attendere nel suo Purgatorio. Per l'ultima volta, lo spettacolo miserabile delle lezioni universitarie, dove futuri medici e veterinarî accorrono goliardicamente a portare la loro nota di volgarità e di plateali tà, mentre uomini rispettabili e venerandi d'età parlano, con una tal quale stanchezza del mestiere, del Petrarca o del Cid, mi disgustò e mi allontanò definitivamente da quel seminarium che era tuttavia l'ultima tappa della mia via crucis studentesca. Anche mi disgustava la profonda miseria mentale dei futuri professori che io raramente vedevo nelle biblioteche : sì li vedevo spesso far la ruota intorno ai loro maestri, giudici degli esami e probabili arbitri nei futuri concorsi.

Così avvenne che le idee centrali di questo lavoro germinarono nel mio spirito durante uno

studio del tutto silenzioso e solitario. Comprendevo bene che il fenomeno del romanticismo tedesco è un problema che investe il problema e la teorìa dell' arte: per questo, quando lessi alcune conferenze riassuntive del Farinelli intorno al romanticismo tedesco, mi arrestai come sbigottito, pensando che al mio entusiasmo era forse necessario cominciare a lavare i miei panni di uomo moderno nel mare turbinoso del mondo antico, perchè avvertivo che un fenomeno filosofico e artistico di tanta importanza non poteva esser nato per iniziativa di due o tre fanatici, come una qualunque scuola posticcia: sentivo necessaria una maggiore e più profonda esperienza del mondo così detto classico, per avvertire le trasformazioni e le modificazioni del nostro mondo moderno e romantico. Poiché non volevo scrivere delle bibliografie, cominciai, studiando, a far luce in me stesso.

Il problema del romanticismo, che ha al suo passivo una bibliografia italiana, francese, tedesca, spagnuola, inglese, la quale gli fa peso se non gli fa onore, è rimasto quasi allo stato primitivo d'impostazione e di decisione. Trattandosi d'un rivolgimento comune a quasi tutta l'Europa, se non nelle movenze nelle tendenze e nella forma, almeno nel nome, potete imagi-

nare quanta concordia di impostazione e di decisione vi sia stata. Il lavoro d'una generazione non ha giovato in nulla a quello dell'altra: v'è stata, per mezzo secolo, tanta sterilità di concezione, che s'è dovuto arrivare al De Sanctis per capire dove il Romanticismo tedesco finisca e continui quello italiano, incominciato per altra via, con altri nomi che quelli fissati tuttora dai testi scolastici, incominciato prima che Madama De Staël c'inviasse il suo libro di propaganda pantedesca. Neanche il Carducci — intento com' egli era con la sua grande anima di polemista a vedere nel Cristianesimo il peggior nemico dell'arte della coltura della civiltà — comprese esattamente l'importanza che elementi varii — all'infuori del Cristianesimo il quale in sostanza li ha acuiti ma non creati — hanno avuta nel romanticismo. Ció è tanto vero, che si potrebbe onestamente, anche per gioco d'accademia, dimostrare che quando il Carducci lasciava a casa l' abito oraziano e indossava una volgare giacca di uomo moderno, mentre Alfeo chiamava ne' verdi talami Aretusa a i noti amplessi, e i numi di Grecia dormivan ne' materni tronchi e ne' fiori, sopra i monti i fiumi i mari eterni, egli sentiva per ogni vena del suo essere il sospiro che fra la terra e il ciel sale e discende, e qualche puntura non veramente classica al suo cuore, non del tutto sti-

lizzato, compreso allora d'un più grande e più profondo senso d'umanità.

Egli si lasciò fuorviare da quella gonfiatura paganeggiante applicata con una evidente laboriosità a tutte le esplicazioni della nuova vita italiana che, tendendo a Roma capitale, voleva essere romana e giunse poi a voler esser pagana. Intanto non s'avvedeva che San Pietro incombeva smisurato, che il Vaticano cantava lugubremente la sua storia di venti lunghissimi secoli, che ancora strane compagnie procedevan lente, maledicenti a l'opre de la vita e de l'amore; e quando gli avveniva di risalire, dai miti e dalle leggende dell'antichità, al Medio Evo torbido e violento, non vedeva che la Chiesa (di Polenta) diminuita nella sua funzione storica (— E qui percossi e dispogliati anch'essi — i percussori e spogliatori un giorno — vengano.....). In sostanza il Carducci propostosi il problema d'identificare l'arte con la politica, tentò di rinnegare, con quell'inquieto senso d'italianità che lo trascinava, talvolta, alla violenza accanita e polemica, la sua umanità di moderno, erede indiscutibile, anche se nolente, del romanticismo contro il quale egli, inebriato di classicismo, reagiva con la sua sanità fisica di uomo agreste (« qui, per Dio, bisogna esser italiani, e qui non siamo in nessuna cosa..... Il Romanticismo e la sua scuola è un sogno che passerà come tutti i sogni e tutte le utopie, la-

sciando però del buono. » E altrove: « Di più io son di quelli che credono i romantici traditori della patria ») La battaglia poteva avere un valore decisivo contro tutto ciò che di artificioso e di esagerato era stato e continuava a essere nel movimento romantico che seguiva il suo corso. La condanna in blocco non aveva che uno spunto personale ed era come un riconoscere il romanticismo nelle sue qualità positive e negative: lo spirito del poeta aderiva, così, anche senza volerlo, alla storia.

Di fronte a questa situazione veramente titanica, degna solo d'uno spirito della tempra carducciana, perchè in sostanza il carducciane-simo antiromantico è una battaglia contro la storia, una falsa posizione dello spirito, antistorica, la tesi di dottorato di una signorina, pubblicata, se non erro, a spese dell'Istituto Superiore di Firenze, a dimostrare che il romanticismo in Italia non è mai esistito, mi parve uno sforzo lodevole di studio, brancicamento in una completa oscurità intellettuale: uno sforzo fallito. Tutto il nostro Medio Evo io lo sentivo profondamente romantico: romantica la letteratura provenzale, sentimentale e cavalleresca, romantica la scuola del dolce stil nuovo con due creature dolorose all'avanguardia, Dante e Guido Cavalcanti, romantico ed ebreo errante messer Francesco Petrarca, ammalato di romanticismo Torquato Tasso; con spiriti e movenze non in-

feriori alla tedesca il nostro movimento letterario e filosofico dell'Ottocento.

Così nacquero le idee centrali di questo saggio d'introduzione alla critica del romanticismo.

Naturalmente, da un consesso di senatori, autorevoli in problemi d'arte e di letteratura, potevo e dovevo attendermi una certa accoglienza, ostile senza dubbio, perchè io intendevo dare battaglia, forse con troppa presunzione, certo senza paura e senza mezzi termini, ai concetti vieti e a una estetica che si potrebbe anche chiamare universitaria: ma quei signori che io imaginavo di dover snidare da una agguerrita fortezza, non erano che mulini a vento, sicchè, sotto gli sguardi invidi e indiscreti di signorine che attendevano il loro turno, di preti dalle tesi respinte e di futuri prefessori, alle trattazioni dei quali erano stati rilevati spropositi da suscitare risate omeriche, io, ammalato non propriamente di romanticheria, mi slanciai come un hidalgo, ma la battaglia mi fu data vinta senza infamia e senza lode, mentre qualcuno degli undici, categoricamente incompetente in materia, sorrideva furbo negli occhi e un po' velenoso agli angoli della bocca, temendo, forse, che lo spostamento dei termini e del significato del romanticismo potesse spostargli la distanza fra la casa di Diomede in Pompei e il tempio di Cerere.

In fondo, devo dire che ho omesso di propo-

sito l'appendice bibliografica. Le bibliografie, ormai, son diventate una pompa vana di inesistente erudizione: cataloghi e schedari esistono dovunque, e a chi sa riesce facile rintracciare un libro, incastonare una citazione nel corpus dal quale è stata tolta.

E, poichè il libro si rivolge a chi sa, è inutile ogni tentativo di giustificazione al riguardo.

Per precisare alcuni elementi semplici i quali, nella loro chiarezza fondamentale, costituiscono la storia del romanticismo, è utile definire alcune piccole questioni ed esaminare questa storia quale fu nella ragion critica de' contemporanei, di quelli che vi cooperarono, che in certo modo sono gli uomini significativi, in Germania e fuori, di questo movimento complesso, che discussero, operarono, aggrovigliarono anche, e il più delle volte senza venire a una conclusione concorde di ciò che il romanticismo volesse significare nelle sue negazioni e nelle sue affermazioni, attraverso i suoi risultati negativi e positivi.

Dagli Schlegel che alla parola « romantico » non intesero assegnare un senso esclusivamente etimologico, attingendolo da « romant » che richiama le lingue e le letterature romanze, alla Staël la quale stabiliva una limitazione cronologica e accennava a una poesia della quale bisognava trovare le origini ne' canti dei trovatori, nata dalla Cavalleria e dal Cristianesimo,

alle interpretazioni dell' Herder del Goethe dell'Hegel, a quelle innumerevoli degli italiani, romantici e non romantici, i quali si trovarono a innestare una rivoluzione spirituale nella loro letteratura che aveva già cominciato il rinnovamento per conto suo e con altri modi, è impossibile trovare un punto unico e stabile di partenza e un filo d'accordo, senza una intuizione individuale.

A disperdere apparentemente una ragion critica unica per tutte le diverse fasi del romanticismo, Federico Schlegel discorre di antiche poesie persiane romantiche; e la critica romantica in Italia, a differenza di quella tedesca, la quale nelle sue variazioni accidentali ha una unità di concetto fondamentale, si aggira in una discordia d'idee.

Giovanni Berchet, con la « Lettera semiseria di Grisostomo » che è stata come la Bibbia del romanticismo italiano, lungamente ritenuta il caposaldo della ragion critica romantica d'Italia, non contribuisce affatto alla definizione della questione: e, se un contributo di questa famosa lettera c'è stato, esso è stato più d'illogicità che di verità, falso e antistorico, in mezzo alla disorientazione dello spirito italiano che era il grande fiume nel quale affluivano, naturalmente e da lungo tempo, due correnti, la francese e l'inglese, sufficienti a creare un romanticismo che avesse molto di queste due correnti stra-

niere, quando non ce ne fosse stato uno, indigeno, che si veniva conformando, e nel quale si voleva artificiosamente immettere una nuova corrente, tedesca, lontana dal nostro spirito, molto lontana, per ragioni di lingua, di tradizioni, di abito mentale.

Le condizioni della letteratura italiana, sul principiare del secolo decimonono, quando il libro della Staël intorno alla Germania penetrò fra noi e la fama degli Schlegel e di Schiller cominciò ad attrarre in Italia l'attenzione, erano queste: da una parte una letteratura nostra originale antica e potente, un patrimonio d'arte glorioso che s'incentrava ne' nomi di Dante Petrarca Tasso Ariosto, dall'altra una giovine letteratura di sangue nuovo e di anima nuova, che si veniva formando con Parini Foscolo Monti: rivolgimenti politici e filosofici fuori d'Italia, i quali non potevano non turbare i nostri spiriti, e rivolgimenti politici e filosofici in Italia, i quali potevano essere l'eco o la reazione di quelli fuori d'Italia e potevano essere semplicemente la storia che compiva il suo corso: in mezzo a questi avvenimenti, le correnti filosofiche e letterarie che ci erano venute e venivano dalla Francia e dall'Inghilterra.

In tal modo un programma di rinnovamento s'era venuto formando e ci fu: più nel fondo anzichè espressamente proposto, più nel fondo anzichè negli elementi accessorî e secondarî,

e fu quello per cui tutti inconsciamente operarono, al cui fine tutti convennero, senza saperlo e, forse, senza volerlo: e il caso del Byron che disdegnava il nome di romantico e dei romantici e del romanticismo in genere diceva male, testimone Vincenzo Monti, non è unico nella storia di questo movimento. Perchè gli storici di letteratura e i critici, in generale, per salvare le loro teorie e premesse, trovandosi innanzi a una di queste personalità che, romantiche nella forma, nello spirito, nei concetti, negli elementi fondamentali, rigettavano il Romanticismo esaltando il Classicismo, hanno scoverto che erano classiche per la forma e romantiche per lo spirito! E a nessuno è avvenuto di pensare, che risolvere così la questione era come lasciarla insoluta, perchè i primi romantici, essi stessi, artisti e critici, non impostavano due questioni a parte, una per la forma e l'altra pel contenuto, ma un'unica questione immutabile, forma e contenuto.

A semplificare la questione, si potrebbe cominciare a considerare la storia dei nomi dai quali comincia e con i quali si perpetua la storia del romanticismo, ma l'ha fatto il Mazzoni in un articolo della « Nuova Antologia » dell'ottobre 1893 e l'han fatto gli altri sulle orme del Mazzoni, ed è inutile rifarlo qui: qui è solo opportuno precisare alcune distinzioni di nomi e di significati.

« Classico » e « romantico » designavano sì diverse e opposte tendenze, ma se in sè non erano e non sono nomi vuoti, erano vuoti ne' modi onde venivano usati, il secondo più del primo, che attraverso tutte le significazioni e i traslati indica null'altro che l'opposto di « romantico » equivalente a « moderno » : così poteva dire amante e imitatore degli scrittori antichi i quali erano « classici » nel senso che facevano testo in questioni di lingua (Mazzoni). Il contrasto fra classico e romantico, fra classicismo e romanticismo parte così da questi valori ; classicismo, arte fatta di equilibrio interiore, ma sorpassata con l'avvento del Cristianesimo e della Cavalleria : romanticismo, complesso di aspirazioni e tendenze all' equilibrio interiore, uno stato della psiche in dissidio, in contrasto fra l'interno e l'esterno, la coscienza e la realtà.

Così la differenza concettuale, profonda e insuperabile, esclude di per sè il classicismo quale viene a caratterizzarsi attraverso queste distinzioni di tempo e di concetto. Ora, non c'è e non ci può essere che un'unica e assoluta forma d'arte ed è la romantica : accanto al romantico c'è il « classicista » il quale può significare imitatore de' classici, che tenda alla classicità di forma e, vanamente, di pensiero, con tutta l'anima nell'antichità e nella serenità passate, senza avvedersi che è già completa-

mente romanticismo questo sforzo dello spirito il quale tenda di superare la lontananza dei tempi, abolire il suo patrimonio di idee e di tendenze, rinnegare la storia e la civiltà presenti per la storia e la civiltà passate, che sono lontane, e si lasciano vedere senza toccare, senza che mai si possa riuscire alla conquista interiore della classicità piena e salda.

Un esempio di questo sforzo vano è nella letteratura tedesca, in pieno fervore romantico. Si tratta di uno spirito che ha vagato in lungo e in largo per tutto il campo della romanticità, da quella nascente di Wilhelm Meister a quella disperata di Faust, che del romantico ha tutti i caratteri tutte le manifestazioni: vagabondaggi in ogni campo teoretico, senza pace e senza posa, e vagabondaggi nel senso più vero e concreto, in tutte le direzioni. Che il romanticismo tedesco avesse trovato il suo centro, l'espressione dei suoi elementi e dei suoi caratteri più indistruttibili ed eterni, è chiaro dal fatto che tutti indistintamente tendevano al Goethe come al loro caposcuola e primo e più grande romantico. Sarebbe, per il momento, difficile precisare con quali elementi e attraverso quali correnti sia venuta a formarsi la leggenda della classicità della serenità della olimpicità di questo genio che non ebbe mai un attimo di quiete intellettuale e non trovò mài una ragione di equilibrio interiore: anche nel senso

che, essendo per lui l' arte superamento del dolore, dell'eterno dissidio che ogni uomo porta con sè, egli non riuscí mai a definire la formula di questo superamento, tanto vero che sino alla morte si affannò intorno alla seconda parte del Faust. Fu addirittura una leggenda, senza che nessuno s'avvedesse del dissidio continuo e perpetuo di questo spirito che fu romantico sino alla morte, attraverso i suoi vagabondaggi lirici.

I « Colloqui col Goethe » dell'Eckermann, questo mediocre spirito di campagnuolo che non può scendere sino alle profondità dello spirito del Goethe, dal quale egli restava accecato e abbagliato, hanno contribuito a confermare questa leggenda: appare da questi colloqui che lo stesso Goethe credeva alla sua olimpica serenità, senza avvedersi di tutto quel denso mondo spirituale che ancora si agitava nell' animo di lui vecchio. Non era che un classicista, nello sforzo continuo cotidiano ininterrotto di conseguire quello stato d' animo pseudosereno che per convenzione valeva classico e doveva consistere nel superamento di tutti i contrasti interiori, nell'acquetamento dello spirito.

Ma è anche romanticismo lo studio d'amore della classicità nella quale si ritrovano le fonti eterne della bellezza, da quello degli Schlegel che esaltano la grandezza immortale della poesia greca e dell' anima tragica dei Greci, a

quello del Leopardi che ripensa nostalgicamente alle favole antiche, da quello di Alessandro Manzoni a quello di Goethe trascinato dai delirii del giovine Werter e dalle inquietudini violente della prima parte del Faust, alle visioni elleniche un po' torbide della seconda parte che, in mezzo alle reminiscenze turbinose del mondo schakespeariano, è la più alta espressione lirica delle aspirazioni de' romantici; i quali attraverso i loro dissidii interiori tendevano alla fusione dell'ideale classico all'ideale romantico, alla pace interiore, in mezzo a quel complesso di concetti che la civiltà e la storia avevano importati nello spirito, senza avvedersi, forse, che la civiltà e la storia non si possono distruggere nè arrestare nel loro cammino.

Questi sono i concetti contenuti nella convenzione nominale. Così la contrapposizione de' due nomi includeva non solo una differenza concettuale, ma anche una distinzione di tempi diversi: classici gli antichi, romantici i moderni, classici sino alla vittoria del Cristianesimo, romantici dopo. Era una impostazione di termini cronologici, la quale derivava dal concetto di A. G. Schlegel che con « romantisch » aveva voluto precisare due concetti differenti: glottologico l'uno, di generi d'arte l'altro: ambedue riferiti a un concetto storico.

Due stati dello spirito rispetto al mondo circostante dominano il corso della coltura: il primo è inconscio abbandono della individualità nel gran mare del mondo e della natura, passivo unitario universale: lo spirito non è agitato dal desiderio violento e assoluto della conoscenza e, fra le sue attività, il conoscere e l'ignorare sono sulla stessa linea, senza gradazioni: nessun tentativo di creare un imperativo che sia al di sopra dell'individuo: la divinità l'illusione il simbolo hanno un valore oggettivo che esce oltre le relazioni che lo spirito stabilisce con quello che è suo, propriamente suo, profondamente suo. Immobilità dello spirito in mezzo all'immobilità della natura: il divenire, l'eterno e ininterrotto succedersi delle cose hanno un valore estraneo allo spirito che si arresta, non si turba, è lontano, sempre ed egualmente, da un pensiero per la natura sempre variantesi, in mezzo all' eterna giovinezza e immortalità della divinità.

Il secondo momento è resurrezione dello spirito. Esso ha scosso la sua immobilità, è risorto dal sepolcro in cui era come soffocato, ha sentito la natura il mondo l'eterno andare e venire, ha stabilito le relazioni con tutta questa immensa e infinita fenomenalità, se n'è fatto centro vivo e, allora, giù gli dèi, ed ecco lo spirito, il

pensiero: l'idea al posto della divinità, ecco il centro del mondo.

Non c'è nulla di immobile, solo l' idea, solo il concetto puro: non c'è nulla di increato, solo l'idea che è Dio e crea il mondo le favole le illusioni i simboli. Favole e illusioni non sono nulla di posto completamente e assolutamente fuori lo spirito, come nel primo momento: sono in relazione soggettiva, lo spirito le ha create per la sua vita: sono non solo eterne, ma vanno e tornano col mondo, si succedono come le cose. Ora vivere è conoscere, e la conoscenza è disperazione e travaglio, sofferenza e morte: da questa tragica riduzione concettuale ha origine la leggenda di Adamo e Eva che vollero trasgredire l'ordine del Dio il quale, per la loro beatudine, aveva proibito che mangiassero il frutto dell'albero d'ogni scienza; ma essi vollero conoscere, et aperti sunt oculi eorum: essi seppero tutto, la scienza del bene e del male si rivelò tutta; ma da quell'attimo il dolore e la sofferenza furono il pane della loro vita mortale.

Si delinea dunque la tragedia: l'illusione è la vita; la certezza, la conoscenza assoluta la morte: se vuoi vivere, se vuoi che la tua vita sia la linea retta della felicità, pasciti di illusioni; ma in fondo alla conoscenza assoluta, è la morte, ma questo desiderio di conoscenza assoluta, ansia istinto di tutto e sempre cono-

scere, è sofferenza, è, con una parola francese più densa di significato, travaglio. La tragedia di Amleto incomincia dal momento in cui egli vuol sapere se il re è l'assassino del padre: quando ne è certo e tutto d'intorno a lui e dentro di lui grida sì sì sì, allora la tragedia arriva al culmine della parabola e comincia a discendere sino alla catastrofe.

Il passaggio dal primo al secondo momento non è stato improvviso e violento, ma c'è stato un fatto, notevole, per la storia del mondo, che ha caratterizzato questo mutamento di coscienze, ed è l'avvento del Cristianesimo.

Che cosa è stato il Cristianesimo riguardo alla storia dello spirito? É, in sostanza, una rivoluzione di concetti morali, è l'immensa esplosione dell'anima religiosa contro l'anima irreligiosa, dello spirito attivo e operante contro lo spirito immobile passivo e indifferente, la liberazione della coscienza dell'individuo passionale e sentimentale contro il cumulo di tradizioni stilizzate pagane classiche che aggrovigliavano lo spirito e gli tendevano i loro tentacoli: grande conquista dell'anima individuale che si muove ed agisce, crea e distrugge, uccide e ricostruisce, dell'anima individuale che si ritrova centro della natura, dell'uomo che vede con occhi aperti e tocca con mani vive e salde: immensa rivoluzione che sconvolge lo spirito dalla sua condizione statica e lo lancia attra-

verso tutti i campi della sua attività teoretica: che s'incentra nel nome di un solo, Cristo. « Ritrovo in Cristo l'essenza del supremo tipo romantico — scrisse Oscar Wilde — . . . . . Egli ha tutti gli elementi passionali che colorano la vita: il mistero, la stranezza, la passione, la suggestione, l'estasi, l'amore. Egli ricorre al meraviglioso e crea quell'ambiente in cui egli soltanto può essere inteso. » E' a questo punto che la civiltà antica s'interrompe. Madama de Staël diceva che se non si ammette nella storia della letteratura questa distinzione tra paganesimo e Cristianesimo, non si arriverà mai a giudicare da un punto di vista filosofico il gusto antico e il gusto moderno. In mezzo a molte superficialità del libro « De l'Allemagne » a questo concetto nessuno può contraddire: « . . . . si l'on n'admet pas que le paganisme et le Christianisme . . . se sont partagé l'empire de la littèrature, l'on ne parviendra jamais à juger sous un point de vue philosophique le goût antique et le goût moderne ».

Classicismo è la prima forma dello spirito; romanticismo la seconda, ininterrotta attraverso il cammino di tanti secoli, vivificata e fomentata dal fuoco dell'anima religiosa che ha bagliori e scoppî violenti. nel Medio Evo che prima della Riforma fu per le coscienze il tem-

po più profondamente turbinoso, più denso di rivoluzioni spirituali significate nei mille nomi di noti e ignoti, nella Riforma che riprese e continuò e mantenne vivo il fuoco mistico del Medio Evo, nel secolo della Mistica, grande fiamma alimentata dal cuore di ciabattini e di convertiti. Il romanticismo tedesco è il grande incendio che da queste fiamme parziali scoppia e dilaga in tutta l' Europa, trova la sua via d'uscita, s'afferma e s'impone. E' anzitutto una rivoluzione religiosa e bisogna ricondurlo alle altre rivoluzioni, da quelle religiose a quelle filosofiche di cui esso è una variazione o un sostrato. Per questo i precedenti spirituali, gli elementi strettamente interiori, bisogna trovarli nella storia del Cristianesimo, nel Medio Evo onde i mistici posteriori attingono il tema invariabile della loro filosofia e del loro misticismo, nel Protestantesimo di cui è perpetuata nei secoli la lotta interiore profonda e terribile, sino a quelli che danno la spinta più sicura, ferma e cosciente al romanticismo. « Il senso religioso é il tono preponderante della vita delle nazioni di razza germanica » (De Staël). Iacobi che combattendo Spinoza da questo punto di vista religioso pone, a base della sua filosofia, la religione, ubbidisce all'anima della sua razza che aveva combattuto molte belle battaglie per lo zelo di questo sentimento. « Alla mia filosofia importava questa religione, il centro di ogni

vita spirituale, non l'acquisto di altre cognizioni scientifiche, le quali si possono anche avere senza filosofia. La pratica con la natura doveva aiutarmi ad ottenere la pratica con Dio. Io non volevo rimanere eternamente nella natura e in essa imparare a far senza Dio e a dimenticarlo ». Non si tratta di un senso uniforme e uguale che comprenda, come nella Chiesa Cattolica, tutte le volontà e tutte le aspirazioni conformate a un insegnamento unico e dogmatico; in questa forma unica il senso della religione si sarebbe impaludato, degenerando in un'abitudine meccanica che non avrebbe mai potuto provocare gli incendî e gli scoppî onde le vere anime religiose sono state tormentate; ma la filosofia di Kant contro il quale Iacobi insorse, aveva fomentato una libertà smisurata riguardo a questo sentimento religioso che stabiliva l'ordine morale, non incatenava lo spirito, e lo riconduceva a Dio. Era un senso infinito e smisurato, l'anima rompeva tutti i legami terrestri, sorpassava i limiti di ogni cosa finita, entrava nell'infinito, nella religione dove trovavano la loro ragione di grandezza la gioia e il dolore, la vita e la morte, l'idea e la creazione; senso che andava oltre l'esperienza, non si arrestava che per fondersi dinanzi alla visione del cielo stellato e del mare immenso, si identificava con l'anima di cui il filosofo antico aveva detto che era τὸ ἄπειρον l'infinito,

il principio delle cose, e θεῖον, divino. « Le sentiment de l'infini est le veritable attribut de l'âme: tout ce qui est beau dans tous les genres excite en nous l'espoir et le désir d'un avenir éternel et d'une existence sublime; on ne peut entendre ni le vent dans la forêt, ni les accords délicieux des voix humaines; on ne peut éprouver l'enchantement de l'éloquence ou de la poésie; enfin, sourtout enfin on ne peut aimer avec innocence, avec profondeur sans être pénétré de religion et d'immortalité ». (De Staël). Prima di tante anime che perpetuano la sequenza meditativa e religiosa, che cosa aveva fatto Lutero, questo traduttore di salmi e di vangeli, questo risvegliatore di coscienze? Ma era stato lui a porre la religione sul terreno del pensiero, e quando le guerre causate dalla Riforma andarono verso la fine — è una nota della Staël — e quando i rifugiati protestanti si adattarono nei diversi stati del Nord dell'impero Germanico, gli studii filosofici che avevano sempre per oggetto l'interiorità dell'anima, si diressero naturalmente verso la religione. La vita del protestantesimo, in questo periodo, è, in fondo, vita della religiosità, è la fiamma sempre accesa del fondo religioso, alimentata dal Cattolicismo che oppone bagliori a bagliori, scintille spirituali a scintille: lotta fra Protestantesimo e Cattolicesimo non è in sostanza cozzo di idee divergenti e contrarie nel fondo,

negli elementi essenziali; il fondamento è unico: religiosità, senso d'Iddio, che non poteva non affiorire sempre vivo alla coscienza, in quella lotta cotidiana.

Questo fu il lievito della vita speculativa dei tedeschi, immediatamente prima del romantismo: ed è in questa fase sentimentale, temperata in alcuni, quasi morbosa in altri, che bisogna ritrovare gli elementi dello sviluppo filosofico che va oltre Kant e che fu romantico prima che il romanticismo avesse avuto dai suoi assertori canoni fissi.

I precedenti storici spirituali e sentimentali di questa fase filosofica che precede immediatamente il romanticismo si trovano nel periodo presocratico della filosofia greca, sentimentale e religiosa: bisogna vedere le relazioni di questo primo apparire dello spirito, mistico e religioso, con quello che precede il rivolgimento romantico, il quale considera il sentimento come il primo fatto dell'anima di cui la filosofia debba fissare la valutazione: ma questo non si può fare qui estesamente, tanto più che lo schema, intorno a questo concetto non nuovo, è vero, ma arduo, fu accolto con indignazione da parecchi uomini di lettere (venerandi come i vecchioni di Troia) e professori di Università che hanno ragione di credere alla propria infallibile dottrina.

Il mistero dell'universo fisso, immobile, sem-

pre esistente attraverso l'eterno e ininterrotto divenire, perpetuo andare e venire di tutte le cose, il mistero dell'io che crea e distrugge, piange e ride, afferma la sua individualità in mezzo all'universo e si perde nell'infinito con un atto di voluttà e di volontà, hanno sempre determinato la meditazione degli uomini che si sono persi nell'abisso del pensiero senza fine; ma le forme di queste determinazioni sono esse eguali e costanti? Per due periodi, quello che chiamiamo primitivo, naturalistico e presocratico, sentimentale e religioso, e l'altro del quale si è delineato qui l'elemento fondamentale, il sentimento, esse sono essenzialmente eguali e caratterizzano la natura della filosofia la quale è distinta dalle scienze appunto da questa forma sentimentale dei suoi processi.

La filosofia del romanticismo comincia con Lessing Hemsterhuis Jacobi: è l'antimaterialismo che iniziato dal Leibnitz contro il sensismo della filosofia inglese che aveva avuto il principale assertore nel Locke ed era stato continuato dalla filosofia francese per mezzo del Condillac, è prima di Kant e dopo Leibnitz ripreso dal Lessing che si aggirò in una forma mentis tra idealista e materialista, da Hemsterhuis il quale « indiqua dans ses écrits la plupart des idées généreuses sur lesquelles la nouvelle école allemande est fondée », scrisse la Staël, combattuto con vivacità polemica e con foga pie-

namente romantica da Jacobi del quale si può dire a sua gloria che aveva dato alla Germania una filosofia prima di Kant, e, più che con le formule matematiche di Hemsterhuis, con tutta la sua anima mistica religiosa romantica. Con lui siamo già in piena filosofia romantica: dopo lui e dopo Kant, Fichte e Schelling la svolgono, il primo con la scoperta dell'io interiore centro dell'universo, il secondo con quella dell'anima della natura.

In mezzo a questi bagliori di pensiero che sono come i raggi di un sole mobile, corre la forma letteraria dello spirito romantico, e bisogna bene fissare dunque che il romanticismo prima di essere un avvenimento letterario è stato un avvenimento filosofico: quando l'uno incomincia, l'altro continua per conto suo: a un certo punto le due attività dello spirito si fondono e danno una sola complessa rivoluzione: il romanticismo.

Cercare le origini del romanticismo tedesco che ha avuto forme e caratteri e movimenti propri, all'infuori di questi elementi, è vano: non c'è nulla di influenze straniere, ed è necessario considerare questo movimento in sè, nelle sue forme indipendenti da altre che, se sotto un certo aspetto hanno punti di relazione e di affinità psicologiche o teoretiche o semplicemente sentimentali, hanno motivi diversi. Confonderlo con altre tendenze, con rivolgimenti

che hanno avuto qua e là, prima di questo, un momento debole di bagliore, è come deformare il carattere vero e l'essenza vera del romanticismo quale è stato sul finire del secolo decimottavo e il principiare del decimonono in Germania: quando questo si afferma e si estende e si allarga, non si identifica con le altre forme letterarie, francese, italiana, inglese, ma si sovrappone e crea altrettanti romanticismi i quali via via assumono tendenze e caratteri propri riguardo agli elementi che si possono chiamare accessorî e secondarî; ma riguardo all'essenza del romanticismo che fu in Germania una rivoluzione sentimentale, nel senso che nelle varie forme dell'attività teoretica dello spirito in letteratura in arte in filosofia venne a prendere gran parte il cuore umano, certo non si può dire che esso venne in Italia a piantare o innestare una rivoluzione che noi avevamo cominciata per conto nostro. Che il romanticismo in Italia non sia esistito è falso ed è vero: non è esistito un romanticismo nelle forme e nei caratteri di quello germanico che aveva motivi propri, ragioni psicologiche proprie legate a tutta la storia della stirpe, dal Medio Evo denso e turbinoso e fervido di rivolgimenti interiori attraverso la Riforma, sino alla più polemica e più grande conquista dello spirito operata dal pensiero kantiano; non è esistito un romanticismo con tutto quell'apparato ideolo-

gico, fervido periodo di gestazione, violenza turbinosa e rivoluzionaria dello Sturm und Drang e poi il romanticismo nel suo carattere, se non fondamentale, almeno predominante, il mistero (« è il Mistero appunto che i romantici alletta, soliti a scrutare nell'invisibile, nell'inconoscibile, coll'ignoto Dio sempre innanzi a cui vorrebber giungere, con cui anelano immedesimarsi. L'eternità li involge. Nell'eternità avanzano. Nell'eternità tessono i loro sogni. » Farinelli: Il romanticismo in Germania); non è esistito un romanticismo conformato alle teoriche che si vennero via via creando in Germania e anche in Italia, fra le quali d'Italia non bisogna lasciar sotto silenzio la « Lettera semiseria di Grisostomo » : tutto questo non ci fu; ma un romanticismo che aveva origini proprie, che aveva cominciato una sua opera di negazione e di creazione, un romanticismo con caratteri indigeni ci fu; e come nei movimenti precedette quello Germanico, nello svolgimento gli fu quasi contemporaneo, e condusse al rinnovamento delle coscienze e all'idealità politica e nazionale.

« Humboldt mi ha comunicato alcune lettere che Schiller gli veniva scrivendo nei giorni infelici di quelle sue speculazioni — diceva Goethe nel '23 all'Eckermann. — Si scorge come egli si travagliava per separare nettamente la poesia sentimentale da quella ingenua. Ma alla poesia sentimentale non riusciva a trovare una base; onde fu tratto in un indescrivibile smarrimento. Come se senza un fondo di ingenuità da cui nasca anch'essa, possa mai esistere una poesia sentimentale ». E' in questa distinzione schilleriana avvalorata col trattato intorno alla « Poesia ingenua e sentimentale » in cui la poesia ingenua o primitiva è fatta scaturire dal reale, la sentimentale dalle idee, che è contenuto il fondamento di tutta la teorica romantica dell'arte. Però, volendo dare il loro valore storico ai giudizi critici sparsi qua e la e dai quali venne fuori la poetica romantica, bisogna andare più in là dello Schiller e risalire sino ad Alessandro Amedeo Baumgarten. Schiller è naturalmente l'espositore sereno di concetti i quali prima di lui hanno avuto un periodo di maturazione attraverso le esposizioni e le contradizioni, comprese quelle di Emmanuele Kant, il quale per voler combattere la teoria estetica baumgartiana ne pose una che non si allontana da quella onde egli era partito per combatterla; i suoi concetti hanno un valore riflesso, e poichè, quando egli poneva la

distinzione della poesia in ingenua e sentimentale, era in un fervido periodo di speculazione, tutto dedito agli studi kantiani, sarebbe molto utile sapere e fissare la derivazione di quel concetto che pose tuttavia la prima base solida della teoria romantica della poesia.

Quando, in opposizione alle scuole sensiste inglese e francese, cominciò a delinearsi in Germania un sistema filosofico che condusse alla pietra miliare del cammino del pensiero umano, la filosofia kantiana, è fra i primi uomini significativi di questo pensiero nuovo il Leibnitz: è dopo il Leibnitz che, in opposizione all'estetica francese e a quella inglese, la quale attraverso le molte variazioni degli ingegni minori, per mezzo del Locke, non ammette altra forma di attività se non la riflessione sui sensi, dalla scuola leibnitziana Cristiano Wolff nella « Psychologia empirica » derivò « una fantasia produttiva, dominata dal principio di ragion sufficiente e diversa da quella meramente associativa e caotica ».

Una scienza della fantasia considerata come valore teoretico non fu trattata, dice Benedetto Croce; ma è questo un passo importante, se non verso l' « Aesthetica » del Baumgarten per cui la pulchritudo cognitionis ha un valore indipendente dalla pulchritudo obiectorum et materiae e la rappresentazione poetica è rappresentazione fantastica, almeno verso colui che

fissò i principii di una « Scienza Nuova », Giambattista Vico? Veramente non è un passo: perchè è del 1721 il « De Constantia jurisprudentis » che contiene in germe i principi svolti nel '25 nella « Scienza Nuova »: già prima del Wolff e del Baumgarten dunque, prima che in Germania, in Italia si erano poste le basi di una nuova scienza estetica. La quale scienza è il fondamento dell'estetica romantica, forse non quale fu intuita ed esposta in Germania attraverso il pensiero di pochi e dei più facili a teorizzare, i quali intesero la funzione fantastica della creazione poetica non nel senso strettamente scientifico quale era nella scoverta vichiana e quale è realmente in sè, ma come l'avvento della fantasia inteso nel senso più lato e comune; onde si ebbero due forme di deviazione: lo Sturm und Drang che fu irruzione della fantasia e dello spirito, distruzione d'ogni limite e di ogni misura, tempesta e rivoluzione, insomma, da una parte; dall'altra, l'esaltazione del mistero dell'ignoto del sovrasensibile e dell'invisibile. Per questo bisogna precisare bene il processo storico dell'estetica romantica: è la « Scienza Nuova » di Giambattista Vico che, opponendo i suoi principii a quelli « che da Platone e dal suo scolaro Aristotele infino ai nostri dì, da' Patrizi dagli Scaligeri e da' Castelvetri sono stati imaginati », distrugge quella estetica che in certo modo si può chiamare

classica e pone le fondamenta dell'estetica romantica col ricondurre la poesia a una creazione fantastica, l'attimo poetico a un attimo fantastico.

Kant non arriva a questi concetti fondamentali dell' estetica vichiana, e al suo sistema « manca un concetto pieno della fantasia »; nel periodo romantico li riprende Giampaolo Richter che dalla imaginazione riproduttrice distingue quella produttrice che « riconosce in tutti gli uomini, non appena si sia in grado di dire: « questo è bello »; giacchè « come mai un genio potrebbe essere esaltato, o soltanto tollerato, non dico per migliaia di secoli, ma per un mese solo, da una folla eterogenea, se non avesse con questa una ben fondata parentela? » E descrive, poi, il vario distribuirsi della fantasia negli individui, come semplice talento, come genio passivo o femminile, e, grado supremo, come genio attivo o maschile, costituito dalla riflessione e dall'istinto, in cui « tutte le facoltà fioriscono insieme, e l'immaginazione non è un fiore isolato, ma è la stessa dea Flora, la quale, per produrre nuove mescolanze, avvicina i calici la cui unione può esser feconda: è, per così dire, una facoltà piena di facoltà » (Croce: Estetica). Con Richter siamo nell'estetica romantica continuata dallo Schelling e dal Solger; ma siamo già lontani da Giambattista Vico che aveva istituito l'autonomia del momento fanta-

stico da quello filosofico, della fantasia dalla riflessione, della poesia dalla filosofia. « Gli studi della Metafisica — è detto nella « Scienza Nuova » — e della poesia sono naturalmente opposti tra loro: perocchè quella purga la mente dai pregiudizi della fanciullezza, questa tutta ve l'immerge, e rovescia dentro; quella resiste al giudicio dei sensi, questa ne fa la principale sua regola; quella infievolisce la fantasia, questa la richiede robusta; quella ne fa accorti di non fare dello spirito corpo, questa non d'altro si diletta che di dare corpo allo spirito; onde i pensieri di quella sono tutti astratti, i concetti di questa allora sono i più belli quando si formano più corpulenti; ed in somma, quella si studia che i dotti conoscano il vero delle cose scevri d'ogni passione, questa si adopera indurre gli uomini volgari ad operare secondo il vero con macchine di perturbatissimi affetti, i quali, certamente, senza perturbatissimi affetti non l'adopererebbono. Onde in tutto il tempo appresso, in tutte le lingue a noi conosciute, non fu mai uno stesso valente uomo insiememente e gran metafisico e gran poeta, della spezie massima de' poeti, nella quale è padre e principe Omero ». Lo Schelling invece fonde l'attività metafisca con quella poetica, riduce l'arte e la filosofia a un unico oggetto, l'assoluto, rappresentato dall'arte nell'idea e dalla filosofia nel riflesso dell'idea (« Sistema dell'idea-

lismo trascendentale »). L'autonomia tra le due attività dello spirito, fra i due gradi o momenti dello spirito, è superata e abolita: non c'è più nulla d'insuperabile tra il primo e il secondo momento, arte e filosofia: poesia e filosofia si identificano nel loro immediato oggetto, l'assoluto.

Dopo lo Schelling il quale col « Sistema dell'idealismo trascendentale » apparso nel 1800, col « Bruno » nel 1802, con la « Filosofia dell'arte » nel 1803 e con le « Relazioni tra le arti figurative e la natura » nel 1807 segna il maggior passo del pensiero romantico in Germania, come quello che fu sancito dall'arte romantica che era arte e speculazione, poesia e filosofia, trasporto lirico nei campi dell'ignoto dell'invisibile e del misterioso ma anche in quello dell'idea, novalisianesimo e kantismo, il Solger ridette il suo valore essenziale di creazione e di trasformazione alla fantasia distinta in tre gradi: fantasia della fantasia, sensibilità della fantasia, intelletto della fantasia, distinta dall'immaginazione che è « la coscienza umana in quanto nella connessione temporale va ristabilendo all'infinito l'intuizione originaria » mentre la fantasia in se muove « dall'unità originaria delle antitesi nell'Idea, e fa sì che gli opposti elementi, che si separano dall'idea, si riuniscano perfettamente nella realtà. Per mezzo di essa siamo capaci di apprendere oggetti più

alti di quelli della conoscenza comune, e in essi riconosciamo l'idea stessa come reale. » Ma tra il pensiero del Solger e quello dello Schelling non c'è alcuna diversità sostanziale: essi s'incontrano su una medesima retta: il valore dell'Idea alla quale appartiene la bellezza. Dal concetto della fantasia determinato dallo Schelling e dal Solger prende origine un elemento secondario dell'estetica romantica, sviluppato dai romantici Tieck e Novalis, quello dell'ironia che vale dominio dell'universo mediante un atto di affermazione dell'io individuale.

Fu tra questi concetti generali che venne formulandosi la teoria romantica.

Col trattato intorno alla « Poesia ingenua e sentimentale » dice Goethe che Schiller iniziò l'estetica; con la distinzione tra poesia ellenica, primitiva, in cui predomina la realtà, e quella moderna, sentimentale, in cui predomina l'ideale.

Questa distinzione intesa con valore storico è giusta? Non pare. Tuttavia è da essa che sorse il romanticismo teorico, quello degli Schlegel che posero la prima netta distinzione tra la poesia ingenua e la sentimentale, l'antica e la moderna, la classica e la romantica. Quando si infirma la distinzione schilleriana non si va oltre il valore storico.

La differenziazione dell'arte secondo l'individuale soggettività, per quanto l'arte sia sempre

una funzione soggettiva, è giusta nel senso che v'è una creazione d'arte in cui l'oggetto è stato elaborato ed elevato interamente a fantasma, la sensazione in idea, e vi è quella in cui questo processo fantastico della creazione non esiste o non è completo: nel primo caso la poesia sarà sentimentale, predominio dell'ideale; nel secondo sarà poesia ingenua, comunione immediata dello spirito con la realtà che è passata attraverso i sensi ma non attraverso la fantasia.

Ma tutto ciò non ha un valore storico, non importa una differenziazione storica; come era nel concetto dello Schiller che implicava nella poesia ingenua la primitiva; e come fu nella concezione dell'Herder che era partito da una nozione in opposizione allo Schiller per giungere a una stessa conclusione, ricollegando il nascere della poesia sentimentale all'avvento del Cristianesimo « che ha inaugurato una nuova era di poesia, una nuova direzione dell'umano pensiero, colla fede nuova, una nuova poesia cosmopolita, essenzialmente musicale, che suscita nelle anime una aspirazione ardente verso il misticismo e l'infinito. Così è nata la poesia dei tempi moderni, l'epopea cavalleresca e cortese, la lirica dei Provenzali »; e come fu nel concetto di A. G. Schlegel che con romantisch caratterizzò l'arte moderna in contrapposizione all'arte antica o classica: « si divisò di far ri-

saltare il contrasto ch'esiste fra il genere antico o classico, e quello delle arti moderne dando a quest'ultimo il nome di romantico. Questo nome gli conviene, fuor di dubbio, perchè deriva da quello di lingua romanza, sotto cui si comprendono gli idiomi volgari che nacquero dalla mescolanza prima eterogenea, ma poi col tempo divenuta intima, dei popoli del Nord con le nazioni depositarie delle preziose reliquie dell'antichità ».

Una esposizione sintetica di alcuni criteri herderiani, che preludono alla teoria dello Schiller, si trova nelle « Note per una poetica storica del romanticismo » di Guido Muoni; nelle quali, a un certo punto, dello Schiller e dello Herder si dice « che essi non danno alla partizione tra poesia naturale e poesia d'arte un significato strettamente cronologico ». Invece la distinzione cronologica fu posta e affermata, preparata agli Schlegel pontefici del romanticismo intorno ai quali s'è tanto scritto che è inutile tentare qui un'esposizione anche breve delle loro teorie: è inutile, perchè si trova nel libro citato del Muoni, senza ordine, e con un preconcetto negativo che indebolisce la loro importanza storica di fronte a quelli che al rivolgimento cooperarono con idee e tendenze originali. Federico Schlegel aveva dedicato gli anni della sua giovinezza allo studio dell'antichità classica, seguendo la tradizione germanica

che aveva per maestri Winckelmann e Lessing; sulla soglia della maturità del pensiero, quando già erano usciti i saggi intorno ai « Limiti del bello » e « Dello studio della poesia greca », l'individualismo fichteano, sorto sul tronco del sistema kantiano, lo accese e lo condusse a una conversione che fu forse sincera, per il fatto che in quella nuova orientazione spirituale egli, come ognuno, ritrovava lo spirito e la coscienza tedesca. Erano gli anni del « Faust » e delle « Esperienze di Wilhelm Meister » : è impossibile pensare quale immenso e paziente rivolgimento abbia operato Goethe nelle coscienze della Germania. Egli le ha risvegliate. La Germania che non aveva una letteratura nuova e balbettava ancora nelle poesie del Klopstock e che doveva ricorrere alla Grecia, alla letteratura e all'arte antica per studiarvi e analizzarvi e comprendervi l'arte, la Germania che aveva la materia di una epopea nazionale e doveva ancora ricorrere alla letteratura forestiera per trovare il contenuto dell'arte moderna, egli Goethe l'ha scossa, imponendole una letteratura sua, giovine e fresca, una letteratura moderna.

Naturalmente da questi concetti deriva un'affermazione che non ha nulla di arbitrario, per quanto non se ne trovi nemmeno il più piccolo accenno in un'opera che è lo specchio fedele e la relazione minuta della vita letteraria e

artistica della Germania di quegli anni, nei « Colloqui col Goethe » dell'Eckermann; ed è che, nell'essenza, il creatore della letteratura moderna e romantica in Germania fu Wolfango Goethe. Questo Dio trovò la patria sua con gli occhi spenti in fatto di poesia, ed egli le impose di sorgere e di camminare, le donò, come un principe magnifico, tutti i tesori della sua individuale poesia e iniziò quel fervore di arte che è la gloria del romanticismo germanico. Egli fu il centro visibile di una « scuola » nuova; e il giovine Novalis, iniziato da Schiller all'idealismo kantiano, è subito avviato da F. Schlegel a comprendere l'arte di Goethe. Perchè c'è un periodo in cui Goethe é stato il padre spirituale di questa letteratura giovine, ed è il periodo della preparazione, quello di « Xenien », quello del lavoro comune con Schiller che, dopo i primi entusiasmi della speculazione kantiana, cominciava a creare il teatro nazionale e romantico.

Ho accennato al lavoro comune, fervido ardente lavoro, denso della più alta spiritualità, tra Goethe e Schiller: e non si esce da questi due nomi quando si cercano i precedenti teorici e pratici del romanticismo: gli Schlegel passano in seconda linea, non sono che i divulgatori dei concetti che venivano via via formandosi e che ebbero poi forme proprie nell' « Athenaüm »: forme, ma non movenze. Pen-

sate un pò che cosa è la poesia « trascendentale » preconizzata da F. Schlegel, questa poesia « che è ancora nel divenire, e che sempre lo sarà, perchè è nella sua essenza e natura, tendendo al suo oggetto infinito, di non mai esser completa »: si riconosce subito un riflesso del « Sistema dell'Idealismo trascendentale » dello Schelling che affermò la fusione dell'arte e della filosofia tendenti a un unico oggetto, l'assoluto, l'infinito: concetto antivichiano, ma pienamente romantico, al quale tutti cercarono di conformarsi senza che nessuno vi giungesse, all'infuori di colui che ebbe una personale profonda esperienza dell'amore e della morte, Novalis:

Lontano giace il mondo
come sommerso in profondo sepolcro.
Nuda e solitaria
la sua dimora!
malinconia
spira nelle corde dell'anima profonda.
. . . . . .
Lontano giace il mondo
con i suoi gaudî variopinti.
(*trad:* Hermet)

Si è detto che fu l'individualismo fichteano a convertire F. Schlegel: meglio che convertire, lo confermò in quella via sulla quale lo aveva messo il suo stato d'animo complesso mobile sconcertante. Gli studi della classicità non dettero nessun equilibrio al suo dissidio

interiore: Winckelmann e Lessing lo attrassero non per affinità spirituale, ma perchè nella classicità egli vide una ragione di studio e di rifugio intellettuale contro i parenti che volevano fare di lui un commerciante o un giureconsulto; a diciannove anni, la sua anima era romantica, piegata su sè stessa, in un perpetuo analizzarsi, sollevata su sè stessa, in un perpetuo tendere all'infinito. Se nè a lui nè al fratello Guglielmo spetta la paternità di alcune teorie romantiche, spetta ad ambedue la coscienza romantica. Se hanno avuto dei precursori, questo non toglie nulla alla loro personalità: essi scovrirono Novalis, crearono il romanticismo come tendenza nuova, come scuola nuova alla quale poi dettero l'impronta della loro operosità e il loro pensiero. Se il loro pensiero non è tutto originale, vedete quanta personalità vi infondono: per Federico la poesia romantica è « l'unione dell'idealismo di Fichte e della poesia di Goethe, la poesia dove lo strano, il meraviglioso e il misterioso prevalgono, la poesia infine che riunisce in sè tutti i generi poetici, ed è composta di poesia di filosofia di retorica di prosa, di genio spontaneo e di genio critico, di poesia dell'arte e di poesia della natura. »

Meglio di lui il fratello Guglielmo ritorna alla delimitazione cronologica dell'Herder, ritrova nella poesia moderna tre elementi derivati dalla

mescolanza del Cristianesimo col carattere nordico, il sentimento religioso, l'amore e l'onore: a questa poesia nuova assegna il carattere che è comune a tutte le aspirazioni romantiche: aspirazione verso l'infinito.

Riguardo all'importanza che le letterature straniere ebbero nella formazione di questo orientamento nuovo dello spirito collettivo, sarebbe necessario uno studio particolare che qui oltrepasserebbe le delimitazioni imposte dalla natura stessa di questo saggio e basterà porre un concetto di distinzione: delle tre letterature, inglese francese spagnola, un'influenza positiva l'ebbe solo l'inglese che per la formazione dello spirito, per la profonda analisi interiore contribuì allo sviluppo del romanticismo germanico con una creazione che si può chiamare la grande scoverta del romanticismo: Shakespeare. Amleto è l'ideale romantico, e il romanzo di questa nuova scuola, « Le esperienze di Guglielmo Meister », è il miglior comento di Shakespeare, e dell'Amleto.

Le ragioni critiche onde gli italiani accolsero ampliarono respinsero questa nuova corrente, importata in Italia e dalla conoscenza per quanto scarsa della letteratura tedesca che si veniva formando, e dal libro della Staël, non furono concordi: passioni letterarie e politiche, elementi formali e concetti fondamentali, filosofia e religione, concorsero ad alterare e a sviare il valore essenziale della questione. Si creò una atmosfera artificiale, i termini furono spostati, i concetti deviarono.

Una esposizione formale e storica del romanticismo italiano, inteso nel senso riflesso di un romanticismo studiato nella critica romantica e antiromantica, l'ha fatta il Borgese e l'han fatta gli altri. La storia letteraria non ha omesso la narrazione di questo movimento che ha agito profondamente sugli spiriti, nel cominciare del secolo decimonono, distraendoli dalla via che univa logicamente la nostra letteratura moderna a quella alla quale i romantici tedeschi attingevano motivi e forme e ispirazioni, quella del Trecento con Dante e Petrarca, sino a quella del Cinquecento che aveva un capolavoro d'arte romantica, « La Gerusalemme liberata » del Tasso nome tanto inviso al Boileau e, in genere, ai classicisti.

La fatalità del romanticismo italiano consiste non solo nei modi onde questo movimento fu condotto, ma anche e sovra tutto nei concetti

fondamentali e nei movimenti originari che esso dovè attingere e iniziare. I responsabili — si può dire con una parola troppo forte — di questa rivoluzione letteraria falsa in Italia furono due: Madame de Staël e Giovanni Berchet. Ma aveva veramente ragione la Baronessa de Staël, questa donna di ingegno innegabile ma superficiale, eclettica più che dotta, leggera più che profonda, questa donna che passava disinvoltamente da una discussione filosofica (nell' « Allemagne » sono esposti tutti i sistemi filosofici contemporanei, da quello inglese a quello francese a quello tedesco) o letteraria a una commedia o a una tragedia, aveva dunque veramente ragione quando, nel primo numero della « Biblioteca Italiana » scrivendo delle cose nostre affermava che la nostra letteratura era decrepita e consigliava di tradurre tradurre tradurre per rinnovarla sin dalle fondamenta? Aveva ragione? Non v'è nulla di più aprioristicamente falso che adoperarsi a demolire o a ricostruire una letteratura straniera senza conoscerne lo spirito e le tradizioni e la storia interamente e profondamente. Non aveva ragione. La nostra letteratura aveva quattro nomi da poter opporre, Parini Foscolo Manzoni Monti, con i quali dare i segni evidenti di una vita nuova e di una via intraprese per conto proprio.

Dopo la famosa divagazione di G. Berchet « Sul « Cacciatore Feroce » e sulla « Eleonora »

di G. A. Bürger: lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo », vi furono tentativi di deviazioni per cui, se la coscienza letteraria italiana ne rimase un pò scossa, nel fondo essa non ne fu fuorviata. Così dunque la battaglia incominciò: scaramuccie e tenzoni. Una guerra vera e propria non ci fu: piccoli clamori qua e là ai quali contribuirono un poco tutti: Berchet, Manzoni, Ermes - Visconti, Pellico, Romagnosi, Niccolini. La storia si narra nell' « Ottocento » del Mazzoni; la « Storia della critica romantica in Italia » di G. A. Borgese riconduce in un sistema critico lo svolgimento di queste battaglie fatte nel principiare del secolo decimonono, mentre l'Italia si preparava a battaglie ben più fervide e più vere, relative non al romanticismo sterile del Berchet critico che riusciva vano e sterile, ma a quell'altro romanticismo dal quale il Berchet poeta può pretendere la sua parte di gloria, quello derivato dal risveglio della nostra coscienza e del nostro cuore. Romanticismo patriottico dunque, cioè romanticismo nazionale. In fin de' conti è stato patriottico e nazionale anche quello tedesco sorto e sviluppatosi tra l'infuriare delle battaglie napoleoniche; e se esso fu più letterario che politico, il romanticismo italiano può vantare il suo tesoro di bellezza per essere stato più politico che letterario. Il Leopardi di Silvia e

di Nerina è, prima di ogni altra cosa, il Leopardi della canzone all'Italia.

Già nel 1816 « romantico » valeva liberale, e classico era una parola come un'altra per dire spia e reazionario. Erano sovraposizioni e pregiudizi che oltrepassavano i confini delle concezioni comuni: questioni errate le quali partivano dai nomi che per se stessi non avevano nessuna stabile significazione, che in sè racchiudevano tante convenzioni quante le convenzioni personali, quanti i criteri e le passioni e i pregiudizi derivati dai significati che *romantico* aveva avuti in Inghilterra dove l'Addison aveva trovato un equivalente in « chimerical », in Francia, dove « romanesque » e « romantique » avevano significato tutto ciò che ha forma di « romant », « roman », romanzo, il meraviglioso lo strano che tocca il cuore, tutto quel miscuglio di orrido e di sentimentale di cui si avevano esempi nelle descrizioni del Rousseau del Delille del Marmontel (Mazzoni: L'Ottocento).

Ma romanticismo non era solamente arte con contenuto nuovo. Ogni fenomeno d'arte ha avuto e avrà in sè gli elementi logici e indispensabili della modernità senza essere romanticismo; come si vedono esclusi dal pieno ardore romantico molti che pure trovavano ispirazioni e movimenti e sentimenti nella modernità.

Il romanticismo è stato un rivolgimento europeo che ha disorientato tutti i criteri, i quali, senza poter trovare un punto unico di partenza o un centro d'appoggio, si sono sbizzarriti dietro le più infondate e più soggettive impostazioni di questioni: e queste senza risolversi e senza decidere intorno alla essenza del fenomeno, appena lo sfioravano, lasciandolo più aggrovigliato e più privo di luce e di semplicità fondamentali. Perchè dai concetti e dalle critiche di quelli che vi han collaborato non può desumersi una ragion critica di un fenomeno d'arte e tanto meno una intuizione unica del romanticismo che è di mille forme e di mille aspetti.

Una scuola unica di romanticismo vi fu; ma ogni romantico ebbe movenze e tendenze e aspirazioni individuali, senza che il fondo mutasse mai, quel complesso fondamento di idee che era il punto statico intorno al quale tutti gli spiriti si aggiravano, che non mutò mai nella coscienza nè de' romantici posteriori nè in quella dei meno insinceri e più coscienti romantici italiani. Per questo riguardo si può ammettere che una ragion critica vi fu: lontana da tutte le morbosità sentimentali e dalle aspirazioni stravaganti che tutti ci volevano vedere, primo il Goethe che nel 1829 si rallegrava con l'Eckermann di una definizione nuova del romanticismo tratta dalla distinzione tra arte classica e

arte romantica: sana l'una, malata l'altra: gli antichi sani vigorosi sereni, i moderni, romantici, deboli e malaticci. Questa era in verità tutta la sovrastruttura, parte accidentale, del romanticismo il quale aveva ben più salde fondamenta, connesse a tutta la secolare storia del cuore umano che ora in un atto di ribellione e di conquista passa dalla riflessione al sentimento e unisce il sentimento al pensiero in un atto di fusione donde esce il romanticismo.

In tal modo gli Schlegel e Novalis e Tieck e gli altri sono spiritualmente legati a quel fermento di sistemi filosofici che, con a capo lo Schelling, prepararono la via al romanticismo, investigando e formulando una nuova ragion critica onde l'arte potesse avere una giusta valutazione.

Romanticismo intessuto di speculazione dunque, che prendeva le mosse dalla speculazione kantiana, che ritrovava le sue origini nella storia profonda e antica del cuore umano, attraverso il corso dei secoli, nel Medio Evo cristiano ripresentato e condensato con tutto l'ardore nel cuore di Dante al quale tutti si accostavano come a un fratello maggiore che per ognuno aveva la sua parola di verità, Dante filosofo e teologo che primo in mezzo alla congerie di sistemi del suo secolo aveva a tutti donato la ripresentazione del mondo interiore, un gran mondo allargato e moltiplicato all'in-

finito dal suo cuore; nel nome del Petrarca che aveva beatificato la vita nella vita della sua donna, e con la morte della sua donna e del suo amore aveva vivificato e benedetto e divinizzato la natura ingrandita dal suo cuore molteplice e dal suo dolore; di Torquato Tasso che preludendo al romanticismo in quello che di interiore esso ha, nella inquietudine che in lui fu morbosa, nel contrasto interiore che in lui fu vivo e forte e sentito, con la « Gerusalemme Liberata » ha dato il tipo del perfetto poema romantico, la compenetrazione più giusta del senso cavalleresco col sentimento cristiano, dell'individuo che nella cavalleria trova le norme della sua individuale vita — onore amore lealtà virtù — fuse e compenetrate in quelle del senso religioso cristiano tolte dalla vita di Cristo, dalla sua passione morte e resurrezione: individualizzando così il tipo dell'umanità romantica dove più dove meno, ma sopra tutto in Tancredi.

Da questo punto di vista, il romanticismo, come non lo si può limitare in qualità accessorie e contingenti, non lo si può neanche racchiudere in uno speciale periodo di tempo. Si dice romanticismo per indicare quel complesso movimento di idee tendenze aspirazioni le quali ebbero una loro espressione e significazione cosciente per mezzo dei loro critici e dei loro capiscuola, specialmente dagli Schlegel in Ger-

mania; ma bisognerà trovarne nel Cristianesimo e nella Cavalleria gli elementi fondamentali. Le effusioni mistiche onde Novalis moltiplica la sua anima come il mistico pane eucaristico, non sono altro che una febbre di religiosità di cristianesimo e d'amore: e vedete bene che nel Trecento — al di sopra di tante innumerevoli anime nelle quali si produce l'identico fenomeno — perchè Dante anticipasse, con una identità che solo lo spirito può avere, il processo novalisiano, non gli mancò altro che l'equilibrio esteriore, la posizione statica del suo individuale essere in relazione al mondo circostante.

Dopo il Trecento che è il secolo d'oro dei primi romantici, nel Cinquecento la Riforma acuisce il contrasto, che è il germe del Cristianesimo, tra l'individuale essere e l'esteriore, l'ideale e il reale, la terra e il cielo, così come nel Cristianesimo si trovano ridotti i termini. Questo contrasto e, per conseguenza, questo elemento fondamentale di romanticismo si trovano nelle prime antichissime aspirazioni spirituali dei filosofi ellenici; ma come il Cristianesimo condusse queste aspirazioni sino alla tragicità disperata, il romanticismo trova qui il suo immediato elemento fondamentale. Lo trova nella terra germanica dove, come nella mitologia greca, le divinità avevano lottato tra loro, gli dei indigeni erano stati in un perpetuo

contrasto, personificando così il dissidio che ogni uomo porta dentro di sè; che seppe e sentì tutta questa tragicità disperata, importata dal Cristianesimo, nel petto di Lutero e dei riformisti luterani, che affinò e ridusse a sistema filosofico questo eterno dissidio.

Che cosa furono la sentimentalità morbosa, l'amore delle cose vaghe, l'oscuro, l'ignoto del romanticismo moderno?

La sentimentalità morbosa fu l'eccesso: sentimentali erano i romantici perchè il fenomeno estetico qui riceve il suo completo valore dal sentimento, dal cuore molteplice; la morbosità fu l'eccesso al quale la condussero i francesi con a capo il Rousseau, tutta quella letteratura francese che innestò la sua corrente sentimentale a quella che logicamente si veniva formando: la rêverie del Rousseau e degli altri alterò i valori: quello che era naturale potè passare per morboso, perchè corrotto dal falso romanticismo di taluni che non videro altro che disquilibrio là dove era l'equilibrio, là dove il romanticismo tendeva sovra tutto all'equilibrio interiore in quella sua lotta spasmodica. Ad alterare i valori di questa tendenza all'equilibrio concorsero fatalmente correnti straniere, correnti individuali, correnti suscettibili di estensione che il Cristianesimo ha in sè tra le quali il mistero, l'ignoto, l'ansia dell'al di là. Dall'oltretomba del Cristianesimo si passa al

mistero, e Novalis con un passo giunge alla magia, all'idealismo magico che rimane tuttavia individuale concetto magico valorizzato dalla sua individuale esperienza dell'amore e della morte, onde la « todesnacht », le tenebre della morte, la poesia funerale, la sua personale inquietudine.

Una storia critica del romanticismo è più che altro una storia dello spirito umano attraverso i secoli, e tentare una critica delle origini del romanticismo, nei suoi elementi fondamentali e nei suoi periodi di svolgimento, equivarrebbe a intraprendere l'analisi di tutti i movimenti spirituali nei quali è visibile il fondo romantico, sia attraverso le manifestazioni contingenti che entro la luce della psiche: sarebbe come trovare una giustificazione logica di sistema tra le varie forme di romanticismo classificate da Benedetto Croce nel volume IV della « Critica », trovare una ragione di compenetrazione e di fusione, e sull'unica linea del pensiero, qual mezzo di espressione, ricondurre tutte le varie forme di attività spirituale cui si è dato, in seguito, il nome speciale di romanticismo. E una storia del romanticismo, così come il Croce ha risolto e tripartito la questione, potrebbe essere in generale una storia dell'evoluzione dello spirito, una esposizione critica e razionale della evoluzione dello spirito sin dalle prime forme di attività. (Vedi : K. Joël : Der Ursprung der Naturphilosophie aus dem Geiste der Mystik : in cui il romanticismo è ricondotto sino alle prime aspirazioni dei filosofi antichi.)

E' dunque la storia più antica e più difficilmente documentabile che si presenta come un problema, per risolvere il quale bisognerebbe ricorrere ai primi documenti del pensiero umano

e scovrire la fonte del lógos, rintracciare il filone razionale che sarebbe quasi la via chiara aperta dai palpiti del pensiero e del pensiero romantico. È dopo che si giunge a tutto quel fermento di idee e di attività spirituali che si chiama romanticismo e che è invece l'ultima fase di questo romanticismo, ancora con un poco di sincerità interiore in Germania e in Italia, così come vollero crearlo ex novo, più di forma che di spirito, più di sovrastruttura anzichè di contenuto.

Ellade sacra! che fluttuare di tradizioni e di pensiero! Che turbinio e che tempesta sotto un cielo tanto sereno e tanto luminoso! Il concetto della serenità ellenica, dato per assioma nei manuali scolastici e da studiosi che, trovandosi ad analizzare l'attività spirituale di una delle più sacre terre, hanno portato fra gli altri contributi la loro impreparazione logica, distrugge tutta la letteratura greca; la quale, fra gli altri valori che rientrano nel dominio della filologia e, in genere, dell'arte, ha quello che sta al di sopra di tutti, la creazione fatale d'un unico ed eterno e angoscioso concetto filosofico.

Per una critica del romanticismo inteso come la forma più continua ed eterna di attività logica che si svolge in un eterno contrasto fra l'individuale essere e il mondo circostante, fra l'interno e l'esterno, la filosofia greca fu il lievito fatale che doveva condurre sino alla tra-

gicità disperata questo dissidio fra il terreno e l'ideale, fra il pensiero e la pratica, la terra e il cielo. Fu questo dissidio condotto all'acme e alla tragicità disperata che sviò il pensiero, e quello che era cielo come idee e spirito, conquista attraverso la volontà e la dialettica, divenne rifugio ultraterreno di anime che, all'infuori della logica e all'infuori di un individuale stato lirico imponevano a se stesse e alla comunanza la conquista di un regno al di là della morte. Socrate porge la mano a Gesù di Nazareth e ambedue s'avviano al Calvario per bere la cicuta l'uno, il fiele e l'aceto l'altro: il mirto dell'Ellade sacra s'intreccia col cipresso della Palestina terra di profeti.

Socrate aveva già fatto troppo. Quando gli uomini in nome della quetudine ignorante e indisturbabile delle loro coscienze vollero bandire dal mondo quest'avvelenatore e risvegliatore di coscienze, avevano già bevuto tanto veleno socratico che egli potè spensieratamente avviarsi a ingoiare la cicuta che sopprimeva lui nella vita ma non la sua idea nel tempo. « Ed insieme porge il bicchiere a socrate e questi presolo e molto ilare, ti so dire, Echecrate, non tremando per nulla nè alterando colore nè viso, ma affissando, secondo era solito, con quei suoi occhi in fuori, che pensi tu, dice, si può bere di questa bevanda? È lecito o no?.... E di nuovo toccò e disse che quando gli fosse giunto al cuore,

allora, se ne andrà. Ora, gli erano già pressocchè raffreddate le parti intorno all'addome; ed ecco ch'egli si scopre, poichè sera coperto, e dice, siamo in debito d'un gallo ad Esculapio: dateglielo e non v'esca di mente. » (Fedone: trad: Bonghi). È stato, nei tempi, il compagno più degno di Gesù: le peregrinazioni dei filosofi greci che avevano portato in giro il loro pensiero spietato non potevano avere un completamento più valido se non negli apostoli di questo filosofo orientale, tanto gentile e tanto sognatore, un'anima di poeta mistico, un esaltato tutto amore e dolore, che aveva agli uomini rivelato la fonte del loro dolore e quella grande poesia della rinunzia, prima che gli uomini avessero dato l'aceto a lui, morente nella visione dell'al di là e dell'anima imperitura.

Una storia critica del romanticismo incomincia dunque col cristianesimo. I prolegomena sono intorno alla filosofia greca, intorno a questi primi palpiti dell'idealismo e del materialismo nascenti, sino a quelli che si possono ricondurre alla filosofia cristiana in ciò che è contrasto fra l'interno e l'esterno, volontà di equilibrio interiore: continua col cristianesimo filosofico attraverso Santo Agostino e i Padri della Chiesa: trova radici in Germania, le quali sono base di quel movimento immenso che bisogna chiamare pri-

mo romanticismo, in Italia con San Francesco con i flagellanti con San Tommaso con Guido Cavalcanti con Dante. Questi sono i simboli: in mezzo corre la storia, viva sincera terribile, fatta di scoppi e di bagliori.

Con Dante incomincia il periodo più chiaro e più vero, che continua sintetizzato e significato nella riforma, nel nome di Lutero, nel nome di mille altri. Arriva a quello che chiamiamo romanticismo e che è invece ultimo romanticismo.

Una storia del romanticismo non può esser dunque che la storia di un determinato stato dello spirito, del contrasto interiore costante a malgrado delle sue soluzioni di continuità: e bisogna veramente risalire alla filosofia e alla letteratura ellenica per trovare una giustificazione logica di ciò che il romanticismo è stato.

Per considerarlo negli effetti negativi e positivi che esso ha avuti in arte, basta prendere come punto di partenza quello consacrato dai manuali scolastici. Ma come è necessario andare più lontano per trovare la fonte di questo romanticismo conquista dello spirito, così è necessario liberarsi da tutte le costanti e comuni definizioni, e analizzare quest'attimo costante dello spirito nei suoi elementi, per dire che cosa è stata questa preponderanza di soggettivismo che nell'arte romantica sembra sovrapporsi alla materia, quest'arte che procede dal cuore invece che dal cervello — come dicono! — che agisce sul cuore più che sul pensiero, che dà più impressioni che idee.

Che cosa è dunque questo romanticismo considerato quale affermazione dello spirito, e come si stabilisce il distacco netto e deciso dal classicismo? La sua significazione e la differenza concettuale dal classicismo si valutano analizzando il processo dell'arte romantica. Se il romanticismo è una conquista dello spirito,

esso è passato alla conquista attraverso la rivolta, ed è dunque un processo essenzialmente religioso: tutto intimo e particolare. Nell'arte classica lo spirito ricerca e ritrova l'obbietto nell'esterno corporeo sensibile, mentre nell'arte romantica principio fondamentale è l'elevarsi su sè stesso dello spirito il quale ritrova nel suo interno l'obbietto, ritrova cioè la sua soggettività che è il tono preponderante e prepotente di quest'arte per cui la corporeità l'esterno il sensibile restano estranei al processo d'indagine dello spirito. Così lo spirito ritrova in sè la sua oggettiva — soggettività, ed è assoluta e infinita, infinito in se, universale in se. Per questo il romanticismo esclude ogni esteriorità. L'unità con sè viene distrutta e da questo processo di negazione di ogni finitezza e circoscrizione spirituale, dissoluzione di tutte le relative individualità, risulta l'assoluta identità con sè, l'assoluta infinita soggettività dello spirito di fronte all'unità della divinità. Soggettività spirituale sempre identica a sè stessa, che non si crea fantasticamente la divinità, ma la ritrova nella sua infinità, come unità nell'unità, infinito nell'infinito.

Non c'è bisogno dunque di ricercare e ritrovare il Dio all'esterno: l'uomo lo sente e lo ritrova in sè e con sè tuttora operante infinito e non delimitato dalla sua personalità individuale che è elevata a una assoluta infinità.

Così l'individualità scompare per dar luogo a questa assoluta umanità divinizzata che trova rispecchiata la sua vita, la storia della sua vita in quella di Cristo, nascita vita risurrezione, che si sente ora nuda delle qualità proprie alla sua vita naturale fatta coscienza di Dio, riprodotta e rivissuta in tutto il processo dell'Uomo - Dio.

Tutto il mondo è così ridotto all'assoluta divinità: le antinomie i contrasti le inquietudini trovano qui il loro momento di fusione, qui la coscienza si racqueta con se stessa, lo spirito si riconcilia con sè nella sua oggettività: non è un momento statico, colto a volo, soggetto alle contingenze: questo processo abbastanza complesso, quando si condensa al momento in cui tutta la natura umana come per miracolo s'india, non si distrugge e non s'arresta: è un continuo andare e venire, un continuo ed eterno e assoluto riprodursi. Da una parte la contradizioni concettuali e l'inquietudine e il tormento; dall'altra il paradiso promesso, l'altro mondo ottenuto attraverso il tormento imposto dal pensiero: indiamento pace riconciliazione col proprio se stesso. A questo triplo processo di indentificazione, col mondo, con se stesso, con Dio, il mondo rimane estrano e indifferente. Qui non opera che il solo spirito, nella sua determinatezza, il quale tende alla sua piena totalità, alla pienezza del suo essere: così lo spirito, natura finita e determinata, si eleva, ri-

trova sè stesso infinito e assoluto e in questa sua soggettiva infinità ritrova la sua verità. In questa spirituale elevazione, in questo rinnegamento dei naturali legami col sensibile è compresa l'interpretazione romantica dell'io che tende al suo infinito, trovando, in questa ultima fase del processo di elevazione, la riconciliazione con se stesso e col circostante mondo cui esso comunica la propria infinità.

Ed è ancora qui tutta la grande e profonda significazione della vita la quale, se per alcuni lati si può fondere a quella che il Cristianesimo e la Chiesa han data e infusa nelle anime dei credenti: « la vita è dolore », non ha tuttavia nulla di comune con essa, per quanto la religiosità romantica riporti la vita dell'uomo a quella di Gesù Uomo - Dio. Il cristiano accetta il dolore e fa anzi del dolore la sua missione, elevato com'esso è a legge universale e a legge di tutta la vita: e l'accetta con nell'anima la speranza del premio avvenire, la beatitudine dell'oltre vita, non solo intravista e ridotta come legge morale che richiede la gioia dopo il dolore, la gioia dopo la sofferenza, ma promessa dal Cristo nel discorso delle beatitudini: « beati quelli che soffrono perchè loro è il regno de' cieli ». Ma — com'è facile vedere — si tratta d'una beatitudine e d'un acquetamento di là da venire, non imaginato se non con l'idea necessaria di due mani fredde e piegate in croce,

corpo inerte consunto e roso, con lo spirito che aleggia, in un campo infinito, in cospetto di Dio e di tutti i martiri e di tutti i santi. E' l'acquetamento dello spirito separato dalla morte dal suo involucro terreno: e si può dire che il Cristianesimo, in questa concezione, non è andato più in là di quella ellenica della morte e dell'oltre tomba, dove si trovano i primissimi germi di questi elementi non basati sulla fede, ma suggeriti da una tendenza di legge morale che è postomerica e che ebbe molto più tardi la sua più larga significazione. E' questo invece il merito grandissimo e meraviglioso del romanticismo: aver trasformato la concezione della vita, averla creata, aver fatto, d'un elemento di fede, una volontà concettuale, trasformando ciò che il Cristianesimo infondeva con una promessa di vita ulteriore, riducendo il contenuto di fede a una necessità fondamentale dello spirito: dolore lotta sacrificio, per giungere alla riconciliazione con sè stesso, in mezzo e al di là di quest'immenso e infinito universo centro a sè stesso, elevato e identificato a Dio, assoluto identificato all'assoluto.

Ma non è solo il concetto della vita cui il romanticismo ha ridato una significazione che si può dire religiosa, intendendo per religione una forma dell'attività teoretica dello spirito che si arresta alla sua soggettiva infinità senza tuttavia varcare la soglia dell'oltre vita: esso

ha ridato alla morte la sua significazione affermativa, vita libera e infinita con l'infinito dello spirito che risorge in una più completa pace e beatitudine. « Chi ha gustato l'onda cristallina invisibile ai sensi comuni, che sgorga nell'oscuro grembo del colle al cui piede si rompe la marea terrestre, chi stette su queste montagne del mondo estreme donde guardò nel nuovo sito, nel soggiorno della notte, in verità egli non torna nella fatica nel mondo, nel paese dove dimora la luce in inquietudini perenne. Si costruisce lassù capanne capanne della pace: brama ed ama, guarda al di là lontano, fino a che l'ora più cara di tutte lo conduce al cuor della fonte. Tutto ciò che è terreno o vi sornuota ed è travolto da vortici, ma quello che pel contatto dell'amore fu santo, scorre dissolto per anditi occulti al dominio oltremondano dove si mesce come vapore con gli occhi addormentati »: Novalis. L'uomo esce dalla sua naturale finitezza e circoscrizione: il rapporto tra lui e il mondo cessa. Di due vite, finita e relativa l'una, l'altra parallela ma superiore e infinita, non sopravvive che l'ultima, eterna immutabile:

« Giù nel profondo mare
« il ribrezzo della morte è sommerso
« e ognuno può semplice e sublime
« guardare nel suo futuro.

« L'oscura via ch'egli prese
« esce nel cielo
« e chi solo ascolta il suo consiglio
« pure giunge alla dimora del Padre.

La rivelazione di Dio in ispirito conduce oltre che alla svalutazione della natura (forza in sè e per sè eternamente produttrice), alla riduzione dei concetti naturalistici positivisti del mondo nella sua origine nelle sue trasformazioni nel suo corso. Tutto il caos delle concezioni, da quelle elleniche attraverso la storia della coltura e del pensiero, il romanticismo crede di superarlo in un elevamento solenne dello spirito che si afferma centro di un esteso e sconfinato cerchio che è il mondo. Il quale veramente non è unico e vasto cerchio di un centro immobile e vivificante qual'è lo spirito: è cerchio di tanti cerchi concentrici illuminati ognuno da un atto creatore dello spirito: la vita si slarga, i confini dell'essere sono aboliti e lo spirito è tutta la vita e tutto il mondo: il contrasto è superato in quest'atto di infinita creazione, processo infinito che illumina di bagliori tutto il creato mondo visto con occhi non umani ma d'Iddio creatore.

L'ideale classico della natura vista e sentita in un coro di Sofocle:

« Di bei fior grappoloso in questo loco
« il perenne narciso
« tuttodì si nutrica
« di celeste rugiada, e l'aureo croco....,

cantata da Euripide, solennemente cantata da Lucrezio, abbellita dalla poesia cristallina di Ovidio :

« Omnia tunc florent, tunc est nova temporis aetas,
« et nova de gravido palmite gemma tumet....

esaltata da quella dolcissima di Virgilio, assottigliata e trasformata in tutto il corso della letteratura sino a giungere alla corruzione dell'Arcadia, qui scompare, ma risorge dal suo sepolcro con sangue nuovo e nuova vita. Il cuore molteplice la rifà e la moltiplica in tutti i sensi : in ogni fase processuale esce estesa e moltiplicata la natura, il mondo denso d'innumerevoli germi che si moltiplicano e si perpetuano all'infinità ; creazione dello spirito il quale non trova nulla di saldo e di vero all'infuori di sè stesso. All'infuori di ciò, la natura in sè, considerata quale fenomeno esteriore, non ha alcun valore per l'arte romantica : non che concettualmente essa non esista o che l'arte la distrugga, perchè questa l'accetta e l'esalta : essa risorge fortificata e vivificata dalla fiamma del cuore e l'arte non la considera affatto come un fenomeno esteriore.

Riguardo al suo processo, lo spirito romantico si riduce a tre periodi che corrispondono alla sua interiore storia : riportati alla religione il primo, alla cavalleria il secondo, ad elementi indipendenti il terzo.

Ognuno di questi periodi è colto e fuso nei

suoi elementi varî e suddiviso nei suoi elementi: la religione risorge con tutto il suo fondo di inesauribile misticismo, ridotta a un'unica religione, quale si impose alle coscienze attraverso tutte le tempeste spirituali del Medio Evo che fu cristiano e cavalleresco: Cristianesimo dunque, religione cristiana nella quale ogni spirito trova il suo appagamento e la conciliazione superiore dei suoi contrasti, rifatto sulla storia della vita di Cristo, vita, morte e resurrezione: la « passione del Signore Gesù Cristo » riferita dagli Evangelisti, consacrata dalla leggenda pietosa della Chiesa, non è che la passione dello spirito nel suo supremo travaglio, il quale nella distruzione del corporeo sensibile, passato attraverso la sua inalterabile soggettività, ritrova la pace e l'acquetamento:

« Gli occhi vedono chiari il Redentore
« e pur son pieni del Redentore,
« di fiori è adornato il suo capo
« fuor dai quali Egli stesso guarda soave.

« Egli è la stella, Egli è il sole.
« Egli è la fonte della vita eterna.
« dall'erba, dalla pietra, dal mare, dalla luce
« brilla il suo viso di fanciullo. »

Il senso cavalleresco si divide, unificato com'è nei suoi elementi: onore amore lealtà valore: in questo, l'uomo che conforma il suo spirito al senso romantico della cavalleria quale sorse dal cuore del Medio Evo fervido d'amore e di

passione, si fonde all'uomo religioso e cristiano che non pensa onore amore lealtà e valore senza dolore e sacrificio. La « Gerusalemme Liberata » del Tasso per questo riguardo è il più perfetto poema romantico in cui la cavalleria è riportata al senso religioso cristiano, collimate queste due attività dello spirito a una terza che è per sè indipendente e lascia il campo al senso di una umanità per sè autonoma: ci sono, per esempio, nella vita di Novalis, brani di questa spirituale storia romantica completa, sdoppiata in questi sensi molteplici e moltiplicati di attività spirituale. « Il dolore dovrebbe essere lo stato abituale, e la gioia sarebbe ciò che ora è il dolore e il bisogno »; « l'amore è infinitamente una malattia; donde la meravigliosa significazione del Cristianesimo »; « nel dolore più grande sopravviene spesso una paralisia della sensibilità. L'anima si decompone...»; « il dolore e l'angoscia segnano le parti sognanti dell'anima »; « l'amore può, per la volontà assoluta, trasformarsi in religione. »

C'è, nell'arte romantica, un tono unico e fondamentale che prepondera in ambedue gli elementi costitutivi, cristianesimo e cavalleria, ed è l'amore. (Vedi: Hegel: Estetica).

Il Cristianesimo, pervaso di questo carattere costante, predomina nell'arte romantica nei suoi varî momenti statici e psicologici i quali formano la sua unità indissolubile: redenzione di

Cristo, che vale riconciliazione dello spirito con sè stesso, riduzione dello spirito alla vita passione e morte di Cristo il quale incentra l'umanità nel suo nascere nel suo soffrire nel suo perire; amore religioso che riconduce l'uomo alla divinità, rispecchiato in quello di Cristo verso Dio, quello di Maria verso il figlio suo, quello di Cristo verso tutti gli uomini: insegnamento della Chiesa la quale incentra nell'umanità lo spirito di Dio, riconduce l'umanità a Dio mediante l'amore il sacrificio la mortificazione. Così, quali elementi indispensabili del romanticismo, entrano la vita di Cristo e la vita della Chiesa quale si affermò nel suo nascere e nel suo resistere, con i suoi martiri che furono confessori dell'interna loro verità e confermatori dell'interno amore onde erano accesi, con i suoi penitenti e convertiti ricondotti all'amore di Dio. La Riforma è l'ultimo grande avvenimento della Chiesa densa di questi elementi spirituali e psicologici.

Parallela al Cristianesimo, la cavalleria compie il suo corso: su molteplici elementi, onore lealtà valore, predomina l'amore il quale è sempre sacrificio di sè e della propria individualità che ritrova il suo assoluto nella individualità di un altro. Ultimo grande cavaliere antico, Dante conchiude questa spirituale forma di amore perfetto cui il Dugento dette canoni artistici e spirituali: con Francesco Petrarca de-

cade nel sensualismo, ma l'amore s'avvia verso la forma più vera e più umana.

La disposizione religiosa chiamata misticismo — scriveva la Staël — non è che una maniera più intima di sentire e di concepire il cristianesimo: e avvertiva che come nella parola « misticismo » é affermato il senso del mistero, se si era creduto che i mistici professassero dei misteri straordinari bisognava dire che c'era altro mistero all'infuori di quello del sentimento, il più semplice e il più inesplicabile.

Che cosa era questa disposizione religiosa, questo orientamento dello spirito che faceva della morte una vita e una resurrezione, delle tenebre una luce, del dolore un inno di gioia, della religione un amore? Che cosa era questo mistero che entrava in tutti gli atti della vita spirituale, superava i contrasti, le contingenze, e faceva delle religioni una sola religione, delle filosofie una sola filosofia?

Noi siamo stati troppo abituati ai criteri e ai concetti delle scuole per non voler vedere in questa disposizione che è, sì, religiosa, ma religiosa in un senso molto vasto e molto ampio, in questo orientamento dello spirito che non ha alcuna circoscrizione di tempi e di luoghi, uno stato psichico generale determinato dal pensiero, indipendente da qualsiasi speciale religione, vale a dire in stretta relazione con tutte le religioni e poi soltanto accentuato e

condotto al suo limite estremo dal Cristianesimo.

La Staël partiva da alcune restrizioni mentali che non lasciano veder nulla al di là del significato piatto e semplice d'una parola: nella valutazione delle attività spirituali dei tedeschi, ha apportato i suoi preconcetti e quello che dice intorno al misticismo è, come per le altre cose, il riflesso logico della mentalità che nel tentativo di dare interpretazioni trascendentali resta inesorabilmente impigliata nei preconcetti. Perchè, quando passa a una definizione logica del misticismo, ecco come il preconcetto la tradisce: « il faut distinguer cependant les théosophes, c'est-à-dire, ceux qui s'occupent de la théologie philosophique, tels que Jacob, Boehme, Saint-Martin etc., des simples mystiques; les premiers veulent pénétrer le secret de la création, les seconds s'en tiennent à leur propre cœur. Plusieurs Pères de l'Église, Thomas A Kempis, Fénélon, Saint François de Sales etc., etc., et, chez les protestants, un grand nombre d'écrivains anglais et allemands ont été des mystiques, c'est-à-dire des hommes qui faisaient de la religion un amour, et la mêlaient à toutes leur pensées comme à toutes leurs actions. » Crede d'istituire su basi sicure la sua distinzione logica e il concetto invece dà ragione a quelli che nella diversità delle religioni, nella diversità e contrarietà e discordanza delle filosofie non scorgono che un unico

e assoluto misticismo. Il quale è l'armonia dei contrari, è la religione fondo del pensiero, ansia di scovrire i limiti della vita senza fermarsi mai e senza trovarli mai perchè la vita è inesauribile, desiderio di pace interiore dopo il lungo cammino del pensiero instancabile, sforzo logico e dialettico onde l'uomo inesausto giunge a fondere i contrasti, a superare le antinomie, a trovare la luce nelle tenebre, la vita nella morte, il premio nella pena, la grandezza del mondo in un granellino di sabbia, il mistero del cosmo in una stella dispersa nel cielo, la grandezza della natura in una goccia che cade dall'alto, la gioia nel dolore, il riso nel pianto, l'inno dell'alleluja nel De Profundis. È al di sopra di tutte le religioni: nel corso dei secoli, nel succedersi convulso delle civiltà lo spirito rimane col suo fondo immutato, con l'ansia costante di scovrire e d'investigare, e guardare il mondo che cammina, come un pellegrino su di un ponte. Il cristianesimo collocò su una base solida questa disposizione dello spirito, poi spostata dal protestantesimo che ha ricondotto l'uomo religioso a un dissidio più profondo e più tormentoso.

È romanticismo, grande fiumana tempestosa che sbocca nella religione e si ricompone in grembo alla divinità. Risale alle prime aspirazioni spirituali dei primi filosofi della Grecia antica: quelli che, allontanandosi dai miti, in-

terrogarono direttamente la natura e la natura mise il dissidio eterno nell'anima loro, mistici e religiosi, precursori della filosofia del rinascimento e di quella che fu rielaborata nel periodo fervido del romanticismo tedesco. Arriva sino a Socrate che segna l'acme di questa parabola la quale comincia a discendere con Platone e Aristotele per ricominciare a salire col cristianesimo che riprese e assimilò alla sua filosofia la nota individuale di profondo desiderio di conoscere, ansia, tormento, sconforto. Su questa via uniforme, attraverso le molteplicità e le gradazioni di toni e di colori, varia nell'unità fondamentale la quale è unità di sentimento, le filosofie e le religioni si fondono, il cristianesimo riprende l'ellenismo, il protestantesimo il cristianesimo, il fondo sentimentale della filosofia della natura del romanticismo tedesco si ritrova nella filosofia naturalistica della Grecia.

E come s'è detto che gli elementi fondamentali del romanticismo sono due, cristianesimo e cavalleria, e che ambedue contribuiscono ad affermare nell'arte, nell'espressione estetica, la preponderanza dell'io soggettivo, così della individualità e della preponderanza di tono soggettivo si possono trovare esempi nella grande luminosa arte greca, epopea tragedia e lirica; di quello che costituisce il sentimento germinale del cristianesimo, del germe sentimentale

cioè, come si può dire con un gioco di parole, della religiosità, del misticismo, dell'io individuale che si ritrova e si afferma in mezzo al mondo e in mezzo alla natura, si possono trovare i primi chiari innegabili segni nella filosofia naturalistica della Grecia, nei primi palpiti dello spirito che inizia il processo del pensiero.

Vi sono due forme di attività dello spirito attraverso le quali bisognerà analizzare e valutare gli elementi fondamentali del pensiero e della storia: l'arte e la religione. In un momento della storia della coltura greca, l'una forma si fonde alla seconda, e « religione » è non solo quel complesso di tradizioni orali raccolte da poeti posteriori e deformate, quel complesso di credenze che avevano salde radici nelle anime e nelle coscienze d'ognuno; ma la religione greca è avvalorata, ritrae il suo primo battesimo di verità da quello che si trova nelle prime espressioni d'arte. In tal modo i poemi omerici sono fra le prime fonti che avvalorano e controllano le credenze raccolte e tramandate da poeti posteriori. Qui intanto ci sarà necessario esaminare lo spirito greco nella sua attività e nelle sue varie forme: stabilire la sua posizione decisa riguardo all'assoluto, le sue relazioni col mondo esteriore. Le tradizioni religiose, per questo riguardo, non avranno che un valore unico: stabilire esse la relazione dello spirito ellenico con l'assoluto: il fondo di religiosità che si trova rispecchiato nell'arte, nei poemi omerici e oltre, sarà ridotto a quest'unico valore, mentre d'altra parte i documenti artistici ci dicono tutto il palpitare dello spirito ellenico, essi che sono il punto iniziale della storia del pensiero e dello spirito, sempre eguale e ininterrotta.

« Chi sa che la vita non sia un morire
« e ciò che noi chiamiamo morte non si chiami vita
[laggiù?

canta un poeta greco: e non è in questa domanda ansiosa che vien su il concetto critico della vita e l'ansia dell'al di là. Prima della lirica, l'epica omerica è il documento chiaro di tutta una intensa vita interiore pervenuta al culmine della sua elaborazione.

Che cosa è l'epica omerica e quale posto essa occupa nella differenziazione tra classicismo e romanticismo?

Qui occorre oltrepassare i limiti comuni imposti ai concetti romanticismo ed età romantica che sarebbero la compenetrazione del cristianesimo alla cavalleria. Il cristianesimo è una concezione religiosa alla quale la vita del Cristo dà il tono e il valore di novità; ma della cavalleria si trovano i germi e i primi palpiti nella storia, con gli identici elementi onde s'è visto sdoppiato il senso cavalleresco medioevale. Bisogna oltrepassare i limiti comuni imposti al concetto romanticismo per venire a una conclusione la quale sarà del resto avvalorata: l'epica omerica non è affatto opera classica, e romantica sotto un certo aspetto è l'età cui essa si riferisce.

Romanticismo, è stato detto altre volte, è delle età nuove e giovenili: e pare che di qui sia necessario partire per ritrovare nella Iliade.

e nell'Odissea i germi dell'arte romantica. Vedete che si giunge ad avvalorare una vecchia questione filologica la quale riduce l'Iliade alla giovinezza e l'Odissea all'età matura del poeta: perchè sostituendo alla personalità del poeta, come è stato fatto e si deve fare, il popolo poetico, è molto facile risolvere la questione. L'Iliade è chiaramente l'espressione di una età giovane e forte che non ancora trova il suo equilibrio tra l'esuberanza della sua giovinezza e il mondo esteriore, ardita e cavalleresca; mentre l'Odissea d'altro lato rispecchia il suo tempo e il suo popolo, non più tanto giovine che ami ancora il fragore delle armi e le zuffe e non si debba soffermare sull'orlo dell'Ade a considerare l'oltre tomba, e non ancora tanto vecchio che debba solo ricordare la giovinezza dispersa e perdere il gusto delle avventure. Opera romantica dunque l'Iliade; termine medio di passaggio dal romanticismo al classicismo, dall'età romantica alla classica, dalla giovinezza ardita e tempestosa alla vecchiaia quieta e serena l'Odissea.

Achille è gravato dal fato imminente che lo incalza verso il nero fondo dell'Ade dove pure gli è serbato di primeggiare fra le ombre vagolanti; e il fato di Achille di Ettore dei Priamidi tutti e di Troia è il fondo scuro e la grande immensa tela dell'Iliade: l'Odissea per altro, a traverso i viaggi tempestosi e tutte le sciagure

dell'eroe che ha in se abbastanza d'esperienza e d'equilibrio interiore, ha, lontano, il suo télos previsto e presentito: il ritorno dell'eroe alla casa rovinata, l'uccisione dei Proci, la gioia di Penelope, la pace, l'acquetamento, la grande serenità del fortissimo Odisseo che vede il cane morire di vecchiaia e di dolcezza, il servo tremare per vecchiaia, mentre egli l'eroe è ancora forte e possente, dopo vent'anni di lontananza e di tempeste; e lo sguardo dolce dei suoi occhi che avranno sempre il colore del mare e del cielo sotto il quale per dieci anni egli ha errato, fa tremare il cuore della povera debole donna fedele che all'opera del telaio ha atteso il ritorno invocato del suo amore: « pallida, fredda — mancò, perdè gli spiriti e disvenne. — Poscia corse vêr lui dirittamente — disciogliendosi in lagrime. » Piange anch'esso l'eroe che ha il cuore indurito da tanti mali e da tante prove, e « come ai naufraghi appar grata la terra.... — così gioia Penelope il consorte — mirando attenta, nè staccar sapea - le braccia d'alabastro a lui dal collo. » Non le staccherà più: Ulisse resterà fedele a Penelope e all'Itaca petrosa: il primo periodo cavalleresco è finito e gli eroi sono o scesi all'Ade o ritornati alle patrie loro. Omero è morto e con lui è morta questa prima età giovine e romantica: Esiodo è già nato ed eccovi « Le Opere e i Giorni ».

Tutta l'Iliade si aggira intorno alla rovina di

Troia e della famiglia di Priamo. C'è già a bastanza perchè in questo poema che non è altro all'intuori di una grande tragedia, culmini la tragedia. La quale è la formula lirica dell'attimo romantico: l'attimo è qui ripreso e fuso in un periodo lungo di tempo: stato lirico individuale è lirismo di tutto un popolo giovine e forte, tragedia individuale è tragedia di un popolo.

Per questo il poema è « Iliade » e non « Achilleide »: l'Achilleide poteva essere la creazione individuale di Omero, di un poeta di un rapsodo: il popolo poetico ha avuto bisogno di una intera famiglia di re e non di questo solo: d'un popolo e d'una regione, ha avuto bisogno di dire la tragedia dell'anima collettiva in lotta con gli dei e col fato, di fondere nella sua anima molteplice questa grande tragica visione che illumina di bagliori sanguigni tutta un'età piena di ardimento e di cavalleria.

Perchè all'infuori della catastrofe che è immensa (i cinquanta figli di Priamo, una regione distrutta, Ilio fiorentissima destinata alla rovina dopo la morte di Ettore che chiude il poema e dischiude il télos della tragedia), tutto il poema, anche quando il ricordo del fato d'Achille grava sugli animi eroici, è un grande inno cavalleresco, la « Gerusalemme Liberata » del popolo greco che può trovare in esso rispecchiata la sua prima età, romantica e il primo moto ca-

valleresco e il gusto delle avventure. I quali sono immediati e diretti: e non si risolvono nè per contrarietà di dei nè per altre sciagure esterne, se non quando essi trovano la loro naturale risoluzione. A questi cavalieri antichi non manca il senso dell'onore: per l'onore degli Atridi e, in genere, della Grecia, essi sono venuti con le mille navi al porto di Ilio, con gli eroi che hanno per loro personale impegno d'onore riottenere la donna divinissima a costo di sangue e di morte. C'è, qui, qualche cosa che sembra abolire i termini di tempo, il concetto di civiltà che, riguardo al suo contenuto è assoluto e non ha altre variazioni all'infuori di quelle formali: questa civiltà omerica ha qui una sua compattezza, un suo contenuto che rimane invariabile riguardo al concetto d'onore e di cavalleria: quando Paride e Menelao si azzuffano in singolare tenzone, Agamennone e Priamo hanno giurato che il vincitore avrà la donna per conto suo; senonchè Paride, vinto, è da Venere trasportato e deposto sul talamo molle del suo palazzo: qui non pure Menelao reclama per la fede rotta, ma Elena trova nel fondo del suo cuore parole di ira contro Venere mezzana che la getta nelle braccia di un uomo vile, e di amaro rimprovero contro Paride che non sta all'impegno di onore: e Paride che è qui il tipo del mancator di fe', marrano, provoca le parole amare del fratello Et-

tore, perfetto tipo d'eroe e di cavaliere. Il quale, ingannato dalla divinità, venuto a duello con Achille, avvedutosi del tradimento non fugge potendo addurre a sua scusa legittima l'inganno:

« Al fianco ho già la morte e nullo
« V' è più scampo per me. Fu cara un tempo
« A Giove la mia vita, e al saettante
« Suo figlio, ed essi mi campâr cortesi
« Ne' guerrieri perigli. Or mi raggiunse
« La negra Parca. Ma non fia per questo
« Che da codardo io cada: periremo,
« Ma gloriosi, e alle future genti
« Qualche bel fatto porterà il mio nome.

Egli è l'eroe in cui la forza del corpo è bilanciata da quella dell'animo, senza spavalderia e senza temerarietà, e dagli avvenimenti esteriori: in guerra non sarebbe morto se una dea non l'avesse ingannato.

In contrasto, che non è solo esteriore ma anche intimo e particolare, gli sta Achille. È qui che è caratterizzato lo spirito dell'età eroica e cavalleresca: manca l'equilibrio interiore, l'impero di sè, ma c'è molto impeto, molta coscienza di sè e della sua forza, brama, ambizione, onore, lealtà. La Troade è troppo augusta per lui: egli ha bisogno di mondi da aggiogare e distruggere: i re devono piegare alla sua volontà e al suo valore: il dio degli dei deve vendicare il suo onore offeso, il martirio di un eroe non basta a vendicare la morte d'un suo amico. Quando la schiava gli è

stata rapita, è il mare immenso che ascolta il suo singulto e la sua disperazione non per il bel corpo che gli è stato tolto, ma per l'affronto che un re gli ha fatto, in cospetto dell'assemblea e nella sua tenda. La sua stragrande forza interiore avrebbe trovato allora il compenso la sodisfazione dell'onore offeso nella vista del sangue: col gomito egli fende l'assemblea e sguaina il ferro contro il più potente dei re: una dea lo rattiene, ma è il dio degli dei che lo deve vendicare e tutto l'Olimpo trema al cenno di Zeus che promette.

A questo eroe divinissimo, perchè si possa trovare in lui la perfetta umanità romantica, non manca che un elemento: l'amore. In cambio c'è il senso cavalleresco già formato e compatto ne' suoi elementi: per Elena egli è venuto contro i Troiani i quali a suo riguardo sono incolpevoli: e c'è il senso d'una grande fedeltà d'amicizia, il quale compensa quello dell'amore che manca a quest'eroe incalzato dal fato, spinto dal tempo e dalla gioventù all'oscuro abisso dell'Ade. Il compenso è tale che solo l'ansia della vendetta per l'uccisione dell'amico lo riconduce alla guerra: e vedete come tormenta il corpo di Ettore: non gli basta l'averlo ucciso, come nulla ha prima sodisfatto il suo amore ferito: tutto il sangue dei Troiani non basterebbe a calmargli il dolore immenso dell'amicizia perduta.

Ma non sono solo questi gli elementi concettuali che contribuiscono a separare nettamente questi due capolavori dell'età eroica e romantica da quelli dell'età che per contro si chiama classica e che ha più compostezza di vita e, in genere, un complesso di concezioni meno relativo della vita. Perchè qui manca il senso dell'assoluto. La vita, per Omero, per questo grande popolo poetico, non è nulla di assolutamente posto all'infuori della sua anima, del suo spirito, della sua psiche: si può dire che la vita non esista e che essa scorra in vano sotto gli occhi degli dei mortali con tutto l'andare e venire dei fatti e degli avvenimenti, il nascere e il morire: la realtà in se manca, e, come reali sono il sogno e il fantasma, l'apparizione e il sogno, questa realtà sta appunto nella paralisia della sensibilità, nella cessazione della completa e sensibile umanità, nella cessazione della completa e sensibile umanità, quando le forze abbandonano le membra e sulla testa incombe il sogno mandato da Giove, e durante il sogno appare il fantasma che viene dall'Olimpo o dall'oscuro regno dell'Ade. La vita piena e salda manca assolutamente: e come c'è nell'uomo lo sdoppiamento di coscienza, diversa è la realtà per chi durante il sonno o il deliquio è stato vivo e veggente con la sua psiche, da quella del resto degli umani. A pensarci un poco su, per quanto Omero sia cronologicamente

lontano da quel poeta che si domandava se la nostra vita non fosse per avventura una eternale morte e quella che gli uomini chiamano morte, vita, forse, se qui la realtà viene dal fantasma, dall'invisibile e sovranaturale, concettualmente la lontananza viene abolita ed è più facilmente visibile l'intimo legame concettuale che le tradizioni e le forme di religione elleniche hanno avuto nel fondo. Dopo la morte, il corpo segue questa onnipossente, canterà poi Pindaro, ma rimane in vita il simulacro del vivente che, quando operavano le membra, spesso mostrava in sogno al dormente il futuro. Anche qui, dunque, posteriormente, vive la credenza nello sdoppiamento della coscienza e della realtà.

Ma, anche prima di Omero, una forma di religione occupa tormentosamente le coscienze: il culto delle anime, dopo molti secoli avvalorato dal Cristianesimo donde il romanticismo trae, esaltandola, la fede nella vita d'oltre tomba. Il processo interiore onde la coscienza giunge a questa credenza che ha elementi di identità nella civiltà preomerica e in quella che chiameremo romantica, è l'amore, un legame sentimentale o naturale.

Erwin Rohde ha scritto che la civiltà omerica rappresenta a questo riguardo un punto d'interruzione, e dà una valutazione non del

tutto illogica di questi elementi culturali che si trovano nei poemi omerici.

Si vede bene che questo complesso sentimentale non ha subito attraverso il cammino dei secoli che variazioni e mutazioni di forma, le quali tuttavia non toccano il fondo sempre uno e identico a sè stesso. Il culto delle anime, di tutte le anime, è una derivazione di quello antichissimo che riguardava solo le anime degli antenati. In Omero non che questo elemento manchi: c'é, ma ha una motivazione priva di carattere sentimentale: è culto e si riferisce anzi al carattere antichissimo del culto che era timore della divinità, offerta di sacrificio onde placarne l'ira e renderla benevola: il culto delle anime ha nei poeti omerici questa significazione, anche nei funerali di Patroclo, in mezzo a tutta la magnificenza dei sacrifici delle offerte e delle lodi.

Ogni cerimonia sacrificale fatta per un morto serve a beneficare l'anima perché essa entri nell'Ade donde non possa venire a turbare i mortali. Sebbene questa, messa avanti dal Rohde, non sia l'opinione di molti filologi, è inutile entrare nell'esame di tutte le critiche: non ci interessa che ritrovare qui quest'elemento culturale, sia « pietà » o « timore »: più tardi il Cristianesimo lo riprenderà, infondendogli nuova vita, con una significazione nuova.

Ma bisogna dire che qui, in Omero, a que-

ste grandi offerte sacrificali pieno di magnificenza, non si deve dare solo questa interpetrazione che pare giusta, ed è la base di un altra, più spirituale e più profonda. É il superamento del dissidio interiore: questo dissidio Omero lo pone fuori dell'anima turbata dall' « eidolon », dal fantasma.

Ricordate l'Amleto schakespeariano: egli non ritrova più la sua pace dopo l'apparizione dell'ombra paterna che grida vendetta: l'equilibrio che era perfetto fra la psiche di lui e il mondo esteriore, l'equilibrio interiore è turbato: l'Amleto pretragico che noi non conosciamo, ma sentiamo, è il tipo dell'adolescente regale: egli ha l'anima profumata, e tutto intorno a lui è sorriso e bellezza: un'ombra sconvolge questo suo mondo sereno: il grido dell'ombra diventa grido del suo interno, anzi diventa egli l'ombra: egli è tutto un dissidio. Che cosa è ora la sua vita? il mare pieno di tempesta solcato da bagliori elettrici da fulmini è pallida idea per la sua tempesta interiore. A un patto solo l'ombra potrà uscire dall'interno di lui e ritornare nell'abisso, potrà liberarlo, a un patto solo egli potrà superare questo dissidio, consumare questa grande tragedia: a costo di sacrificio e di sangue. Allora la tragedia sarà consumata e Amleto non sarà più Amleto. Schakespeare lo fa morire, ma questa morte é di nessuna importanza, e Goethe fa

parlar male il suo Wilhelm Meister che si oppone all'attore il quale per sodisfare il pubblico vorrebbe che Amleto vivesse: potrebbe vivere lo stesso: tanto non sarebbe più l'Amleto e l'altro Amleto non ci interesserebbe, o sarebbe diversamente interessante, perchè egli è già spiritualmente finito col suo atto di liberazione.

C'è nell'Iliade un momento identico a questo ed è la tragedia di Troia: la morte di Ettore. Patroclo appare in sogno ad Achille: l'eidolon reclama la vendetta e sarà necessario che Achille ponga sul petto dell'amico ucciso le mani di Ettore omicida, che egli abbeveri la terra del sangue di dodici giovanetti troiani e di cani e di pecore. Ora l'eidolon non tornerà più a turbare i sogni dell'eroe: così questo dissidio è quetato e composto, tanto è vero che Priamo potrà riottenere il corpo del figlio, quantunque Achille non abbia voluto prometterlo al fortissimo Ettore.

La vita spirituale dei greci ha un'altra forma di attività teoretica che riproduce l'attimo continuo dell'interno dissidio, il contrasto tra l'io e il mondo, l'individuale e l'universale, il centro e la circostante fenomenalità. In genere la mitologia ellenica è stata lungamente ammantata da un velo di ipotetica serenità e beatitu-

dine fatta di nettare e d'ambrosia: ora, non solo la concezione teogonica stabilisce nettamente il contrasto germinale che sorge in mezzo alla famiglia divina, ma essa è anche un limite superabile e non superabile che è posto innanzi alla volontà degli uomini, innanzi alla strapotente attività umana bilanciata da questo potere divino col quale essa è cotidianamente in lotta ora superandolo, ora arrestandosi per difetto e per timore. Qui trova maggior risalto il fatto che se è possibile stabilire come e dove il profondo dissidio interiore abbia avuto la sua espressione d'arte, bisogna risalire alla Grecia per trovare la più formidabile lotta che gli uomini abbiano combattuta, e per fortuna il tempo ci ha risparmiato insigni capolavori drammatici attraverso i quali è visibile questa forma di concezione tragica antinomica della vita. È una concezione di dissidio diversa da quella ebraica, dove l'individuo nel turbamento del suo equilibrio interno, della sua quetudine interiore, ritrova la sua ragione di equilibrio nel Dio e supera l'interno profondo travaglio: quando Giobbe angosciosamente domanda: « quare de vulva eduxisti me », l'ha già sorpassato, ed è un quetamento sconsolato ma pacifico: « fuissem quasi non essem, de utero translatus ad tumulum »: ha riconosciuto la legge del nascimento e l'ha accettata. Un altro prega: « miserere mei Deus, secundum magnam misericordiam

tuam. » Ma qui no. Qui, secondo termine della lotta è essa la divinità che incombe, è, in altri termini, la personificazione del mondo circostante col quale si perpetua il dissidio dell'individuo. In vece c'è nell'ebreismo un elemento ben più importante e denso di significati che non nell'ellenismo: la lotta col Dio c'è, ma si può dirla superata, nel senso che il Dio ha avuto la sanzione piena dell'attimo di ribellione il quale, ora, ha in sè il germe eterno di questa lotta che fu nel cominciamento. Troviamo qui la spiegazione teologica dell'infinito e interminabile tormentarsi dell'individuo, onde il dio volle punire la ribellione dell'uomo: è in tal modo superata la tragedia che si può dire teologica, il superamento dell'antefatto, ma di qui comincia l'altra tragedia, il « Nuovo Testamento » che è la più alta e più solenne tragedia dell'umanità cui gli ultimi romantici trovarono spiritualmente riprodotta nella nascita passione morte e resurrezione del Cristo. Il quale in tal modo incentra l'umanità, in questa significazione ridotta dal romanticismo, e l'incentrò davvero, così come la sua vita e il suo pensiero sono stati riprodotti dalla Chiesa e dai Padri, egli che volle assumere per se l'immenso male del primo peccato, la trasgressione all'ordine del Dio, la ribellione, e volle chiudere per l'eternità questa multisecolare tragedia, con la sua passione con la sua morte e con la sua re-

surrezione che, quando il pensiero degli umani collima con lo spirito di Lui, significano per i cristiani e per i romantici la passione la morte e la resurrezione dello spirito.

La concezione teologica dei greci ha in genenere di questi elementi che sono il fondo eterno della tragedia cosmica: la quale comincia nell'Olimpo dagli dei e finisce ai mortali. Nell'ordine coscomico v'ha, secondo la concezione ellenica, una triplice incessante lotta: dei contro dei, dei contro il fato, mortali contro dei.

Quando in una concezione di vita entra quest'elemento di fato che incombe non pure sui mortali una anche sugli dei, com'è possibile pensarla serena, se il suo fondo è pessimismo, lotta titanica, ansia, ribellione, senza mai un lume di speranza e di vittoria contro questa divinità dispotica e ultrapotente, malvagia alle volte, contro il fato che regola l'andare e venire dei mortali e incombe sugli dei ?

Pessimista e tragica dunque la concezione ellenica della vita, dall' Iliade attraverso la Titanomachia sino alla drammatica che ha dato le grandi creature tragiche dell'umanità. Nell'Iliade si è già visto questo elemento concettuale di lotta contro la divinità e contro il fato: a molti eroi non è valso l'aver evitato il combattimento (Ettore): nell'ora fissata la negra Parca ha tagliato il filo tenuissimo della vita e l'anima lamentando e gemendo s'è avviata al regno dell'Ade. Nella Titanomachia c'è il germe concettuale della lotta divina: la vita, anche quella degli dei, è la risultanle di due forze contrarie, e dove non c'è lotta manca la vita. La quale è

causa ed effetto, primo e ultimo termine umano, dopo il quale, la morte è il mistero più solenne che chiude questa tragedia umana senza tuttavia interromperla, vale a dire senza uccidere lo spirito dell'uomo col suo germinale travaglio.

La tragedia greca riprende e approfondisce questi elementi concettuali antinomici: a questo punto la concezione della vita perde il suo carattere di contigenza e v'ha un momento, tragico o lirico, ditirambo o dialogo, prologo o catastrofe, in cui gli elementi di vita si fondono, la tragedia perde il suo nome e quelli delle sue persone e Oreste si fonde con Amleto, Ifigenia con Ofelia, Edipo con Re Lear.

Ha caratteri eterni ed è la più grande tragedia umana scesa sino alle profondità dello spirito, la più grande tragedia etica civile religiosa. Basta dire umana perchè si possano ritrovare in essa il germe e lo sviluppo completo di concezioni che s'aggirano sempre intorno allo spirito nelle sue forme nelle sue attività nei suoi dissidi. Non c'è di nulla di ciò che si dice « classico » per dire « tiepido », nulla di scomposto: è nata in mezzo al fragore delle armi, quando gli stati combattevano per l'egemonia le loro battaglie nelle quali lo spirito non poteva non aver la sua parte; e doveva naturalmente avere in se elementi ripresi dall'età eroica e cavalleresca: venuta dopo tutta l'elaborazione filosofica del pensiero pessimista

e romantico, doveva logicamente svolgere idee e tendenze etiche civili religiose, soffermarsi sulla grande tragedia fatale della vita umana. Qui c'è la tragedia nel suo completo sviluppo: Eschilo e Sofocle e Euripide hanno saputo e valutato tutti gli elementi della vita, tutti gli impeti dell'anima, tutte le volontà, tutti i fremiti, tutte le ribellioni dello spirito: ed è la grande tragedia cosmica questa che la Grecia in un tempo di bagliori di vita ha data gli umani: e si può d'altra parte vedere se è arte classica, se il concetto della vita è classico.

Le conclusioni saranno logicamente negative: non c'è stato mai tanto turbinio di pensiero, non s'è condensata mai tanta vita in un'opera d'arte, la quale qui mostra la sproporzione fra la visione che è grande ed eroica e la realtà, tra l'ispirazione e l'esteriore, tra la creazione ch'è sovrumana e il mondo circostanze. La creazione d'arte ha in se questa esuberanza, questa sovrabondanza di vita di pensiero che si accumula nell'azione, che va oltre il limite della sensibile oggettività, che ritrova l'oggettività nella ispirazione e nello spirito. E badate che non è mai opera d'arte in sè, creazione autonoma, fantasma per sè stante che ritrova la sua ragione di vita nella ispirazione assoluta la quale è essa che fa l'opera d'arte spiritualmente perfetta, che vale a dire classica, che ha cioè in sè l'equilibrio fra l'interno e l'esterno, fra l'impeto e

l'espressione, la proporzione fra lo spirito e il mondo. Tutto il fondo tragico, qui, è ispirazione artistica; ma avviene che la tragedia, anche nello stato lirico, piu che svolgere azione, dialogizza: l'ispirazione svanisce ed eccovi il pensiero che diventa il tono preponderante delle situazioni sceniche, le quali sarebbero un processo logico all'infinito se a provocare la soluzione del dramma non intervenisse il deus ex machina o se il coro non troncasse il dialogo e non rialzasse la tragedia al lirismo per metterla nella sua naturale posizione d'azione.

Non solo opera d'arte dunque, ma anche e sovra tutto opera critica questa tragedia greca la quale segna un punto culminante nella storia del pensiero, della cultura, della civiltà ellenica.

Sono dei grandi capilavori sbagliati: nel senso che l'opera d'arte non è compiuta, non è superata, espressa piuttosto allo stato di gestazione che in quello di compimento. L'artista non è riuscito a porre interamente fuori di sè e del suo spirito l'opera d'arte nuda di elementi individuali e soggettivi: non poteva: ci ha messo l'impeto anzicchè l'opera finita ed elaborata, l'ispirazione anzichè l'opera ispirata, il suo pensiero dell'azione anzichè l'azione, se stesso, anzichè le persone della tragedia. Ha fatto, in sostanza, opera romantica più che classica. È opera tutta pervasa di soggettivismo, opera

critica più che opera d'arte, prodotto del pensiero e del cuore anziché della fantasia. Quelli che conoscono l'importanza scenica ed estetica e spirituale del coro nella tragedia ellenica possono rendersene conto. Il dramma, l'azione si impernia al coro che è il centro di tutto lo svolgimento, il punto statico di ogni episodio di cui esso significa la soluzione logica, lirica cioè e soggettiva.

« Per quali ragioni si onora un poeta? » domanda nelle « Rane » di Aristofane, Eschilo ad Euripide: « per l'ingegno e il consiglio onde educhiamo con l'arte migliori cittadini alla patria. » Un'opera siffatta non può essere classica, oggettiva, assoluta opera d'arte: la creazione deve naturalmente avere in sè quell'esuberanza di pensiero di logica di critica che riconduce la tragedia alla speculazione dei primi filosofi spiritualisti della Grecia. Non poteva del resto essere opera d'arte in sè, autonoma e assoluta. Gli elementi culturali dovevano logicamente entrare nella creazione d'arte che doveva seguire la Grecia nel suo cammino, ne' rivolgimenti etici politici filosofici: in questo fermento di pensiero, mentre la filosofia è per ritrovare la sua via nell'idealismo platonico, l'opera drammatica di Eschilo di Sofocle di Euripide aiuta il criticismo e prepara la via a Platone.

La tragedia ha in sè i segni visibili del tra-

vaglio interiore: c'è nell'opera di ognuno un punto culminante che compendia tutte le visioni, tutta la profonda vita spirituale. Nella trilogia eschilea di Prometeo è posta la lotta disperata fra Prometeo e Giove, l'uomo – dio e il dio, l'umanità e la divinità. Il mito assume qui i caratteri della storia dello spirito e si sorpassano i confini della età e dei luoghi per ritrovare la più densa storia umana. Non c'è nulla di chiuso di rattenuto di composto; Eschilo ha messo nel sangue di Prometeo tutta la ribellione dell'uomo libero e nel cuore di lui tutta la forza di gridare la propria volontà la propria umanità: si va oltre il mito che è qui il fondo della tragedia, che in se è già un elemento culturale di dissidio o di lotta interiore: non appare nè nei poemi nè negli inni omerici, ma è in una sua forma primitiva nelle tradizioni arie. In Eschilo ritrova tutta la compattezza di una trilogia che accoglie e condensa le angoscie e i dissidi umani; ma, prima di Eschilo, nella Titanomachia il mito è già delineato. Giapeto figlio di Gea e di Urano, generò da Klimene Prometeo. Dopo la spartizione del dominio del mondo, Prometeo tentò d'ingannare Zeus offrendogli la scelta tra un ventricolo dove erano la carne e i visceri, e uno strato di grasso che copriva le ossa di un bove sacrificato. Zeus s'avvide dell'inganno e punì, togliendo loro il fuoco, gli uomini; ma Prometeo rubò una scintilla di fuoco

agli dei e la dette agli uomini, salvandoli. Ira di Zeus: il quale manda ad Epimeteo Pandora col vaso delle sventure e delle malattie e incatena Prometeo a una rupe della Scizia.

Quando si passa alla critica religiosa di Eschilo, i miti sono già scesi dalla loro forma di rudimentalità primitiva, integrati e adattati alla coscienza umana: han già seguito la coscienza umana nel suo naturale e necessario svolgersi, nella lotta delle incertezze sentimentali, nel travaglio del pensiero contro la salvezza intravista, la verità, la nessuna solidità del mito: è la semicoscienza di un mondo creato dal sentimento non dalla ragione, d'un mondo tramandato non scrutato e anatomizzato. E accanto alla logica sta così il travaglio dell'anima che si pasce di colorate visioni: dopo il mito non c'è l'intuizione netta, per il fatto che il passaggio dalla illusione alla verità non è semplice e non è breve. C'è in mezzo il criticismo. Eschilo continua con Pindaro l'opera di fusione cominciata dagli Orfici, sorpassa Pindaro e tocca le cime più alte del pensiero che è teologico e umano, contemperamento di etica e di teologia: « .....Nacque una lite fra i Beati: alcuni volevano precipitare dal soglio Crono perchè diventasse re Zeus; altri non volevano Zeus re. Prometeo non potè persuadere i Titani figli di Urano e di Ktono che pensavano di conquistare il dominio senza fatica e con la violenza. »

Nessuno tenne conto dei suoi ragionamenti: ed egli allora passò dalla parte di Zeus che lo desiderava. Pe' suoi consigli il nero abisso del Tartaro nasconde Crono con gli alleati. Ma sentite: Zeus appena fu re cominciò a offrire doni agli alleati: a tutti distribuiva doni e così organizzava il suo regno. Ma non si curò de' mortali, ne voleva anzi rovinare la stirpe: nessuno si oppose, solo Prometeo osò:

ἐγὼ δ'ἐτόλμησ'· ἐξελυσάμην βροτοὺς
τὸ μὴ διαρραισθέντας εἰς Ἅιδου μολεῖν

E poi ancora:

ἑκὼν ἑκὼν ἥμαρτον, οὐκ ἀρνήσομαι

E' Prometeo: ed è dunque davvero « il simbolo della ragione ribelle alla divinità », l'uomo contro il Dio, l'uomo dio che tutto vuole contro il dio. E non è vero che Zeus lo libererà per un concetto di giustizia su cui basa il suo regno. Eschilo non ha questo concetto di giustizia; o lo nega o lo trascura. Lo libera perchè lo teme, perchè Prometeo ha la voce troppo forte e sa molte cose:

Ὦ δῖος αἰθὴρ καὶ ταχύπτεροι πνοαὶ
ποταμῶν τε πήγαι.....

. . . . . .

τοιόνδ' ὁ νέος ταγὸς μακάρων
ἐξηὸρ' ἐπ' ἐμοὶ δεσμὸν ἀεικῆ.
φεῦ φεῦ.....

. . . . . .

καίτοι τί φημι; πάντα προυξεπίσταμαι

σκεθρῶς τὰ μέλλοντ'.....

C'è qui l'esuberanza d'una personalità contro la divinità: l'individualità che si afferma, anche soccombendo, per vincere, di fronte alla strapotenza della divinità. Qui è tutto il travaglio della umanità in lotta con l'Iddio di cui Eschilo proietta l'ombra immane: sembra sentire su noi l'ombra smisurata del Dio del « Vecchio Testamento » che parla nei turbini del vento e percuote con la folgore, quest'Iddio che scaccia e condanna un beato reo di superbia, il quale insegna alla prima donna a mangiare il pomo fonte d'ogni scienza, scienza del bene e del male che farà gli uomini simili a Dio, così come Prometeo è condannato per aver dato ai mortali il fuoco principio di ogni arte: « io cerco e prendo e la nascondo furtivamente nello stelo d'una ferula, la sorgente del fuoco: la quale fu ai mortali maestra d'ogni arte e vantaggio immenso. » (Trad: Valgimigli).

Ma Eschilo non è solo: d'altra parte Sofocle riprende e continua la tragedia. La quale non pure ha di questi elementi che possiamo chiamare eschilei e sono la tradizione religiosa e il fato. Qui, più che il dramma spirituale, più che la lotta contro gli dei e contro il fato c'è la tragedia psicologica, il dramma umano. L'u-

manità rompe tutti i confini delle età e delle tradizioni: il problema trascende ogni limite, perde le sue accidentalità per divenire universale. Vedete Aiace: è un eroe consacrato dalla tradizione cavalleresca, con la sua avventura tragica di morte. Ma questa avventura tragica di morte qui ha tutti i caratteri formali della tragedia: non gli sono state date le armi di Achille: e che cosa avviene? Quello che sarebbe avvenuto a ogni forte guerriero consapevole del suo valore non riconosciuto in una gara d'onore: la follia e il suicidio onde ribocca l'individualità esuberante. Aiace nella sua follia va tanto lontano da voler uccidere i duci dei Greci e infuriare contro la divinità e contro Athena: la quale offesa da questa tracotanza gli ha fatto uccidere pecore e montoni anzichè i duci de' Greci: l'elemento tragico sin qui c'è, e lo sviluppo della tragedia dovrebbe essere intorno a questo primo spunto: la follia di Aiace, questa grande personalità eroica che ribocca in una forma di attività patologica, sete di sangue, disprezzo della divinità, alienazione mentale, subito appena s'è vista ostacolata nel suo naturale appagamento: è anche questa la tragedia; ma si può dire che è la base della vera tragedia la quale comincia col ritorno alla sanità mentale: qui è più tragico lo scoppio della psiche contro la realtà, la visione della realtà, che provoca la naturale catastrofe,

il suicidio. Se Aiace fosse nato nella tradizione con le qualità di un uomo comune, anzitutto non sarebbe venuto nella ispirazione del poeta, e non sarebbe stato un eroe tragico: ma già nella tradizione sono tutti gli elementi: enorme coscienza di se e del proprio valore, conflitto con la realtà e questa esuberanza di vita interiore, questo disquilibrio tra l'individualità di lui e il mondo circostante, il poeta coglie tutto a volo e l'accentua: questo è importante. Anche Achille riceve un affronto in pubblica assemblea e lo subisce quando gli vien tolta la schiava: rimette la rivendicazione a Giove e per conto suo si contenta di non prender più parte alla guerra mentre l'esercito è funestato dalla peste e da Ettore. Ma Aiace, che è il più forte e il più consapevole eroe dopo Achille, infuria contro i duci e contro gli dei. Quando ritorna nella pienezza del suo essere è questa la catastrofe: egli ha dunque ucciso pecore e montoni invece di uomini, egli si è reso ridicolo in conspetto di tutti gli eroi: e si uccide. C'è, nella tragedia sofoclea, una maggiore elaborazione di ciò che potremmo chiamare la situazione del dramma, i cui elementi sono la personalità dell'eroe e il fato. E' un dramma interiore pervaso di tanta spiritualità che ha dato le creature più immortali: Antigone ed Elettra, Edipo e Oreste. Come vedete si tratta d'una lotta sorda continua incessante col fato incombente; contro il quale

sta nella tragedia la grande individualità degli eroi che inutilmente sono o molto valorosi o molto virtuosi. Non c'è mai un concetto di equilibrio e di compenso: per l'opera basata su questi elementi in contrasto si stabilisce un dilemma: qui o c'è un concetto di legge morale o non c'è: se c'è, vorrà dire che esso supera tutti i limiti di tempo e di età, e si riconduce all'altro, giudaico, che fa punire nei figli il peccato dei padri, come qui il fato degli Atridi si perpetua in una continuità interrotta dal coro delle Eumenidi eschilee, quando l'Areopago assolve Oreste; o non c'è, e a ogni modo la concezione del mondo non è che pessimista. Manca qui un concetto sereno delle vita che è un eterno dissidio e un'eterna tragedia, in conspetto della natura che non sente questa disperata lotta e in mezzo alla quale l'uomo tragico scompare come un'ombra e come Edipo che nel fragore d'una bufera s'avvia per il bosco sacro e si perde, mentre Antigone chiama.

Euripide segna il passaggio dalla tragedia alla filosofia, dall'arte alla speculazione, dal tormento dell'elaborazione estetica a quello del concetto. Siamo già molto lontani dal mito: eravamo già lontani con la trilogia eschilea di Prometeo, dove il mito era servito a ritrovare e affermare un concetto di libertà spirituale, ma Euripide gli ha tolto tutto il suo valore illogico e sentimentale, per riservare e conden-

sare il dramma unicamente nel carattere e nella psiche dei personaggi. Non è più la tragedia eroica e per questo riguardo siamo lontani da Eschilo e da Sofocle, ma con Sofocle qui c'è di comune il dramma psicologico che è il tono preponderante, e quell'aria di nero pessimismo ond'è pervasa tutta l'opera tragica di Euripide. Il pessimismo è la risultante di due attività: speculativa l'una, estetica l'altra. Egli pone nella sua opera d'arte, dovunque, il suo individuale concetto della vita al quale è pervenuto attraverso il travaglio filosofico, religioso, etico. È più pessimista di Sofocle ed è quegli che riesce meno nell'opera d'arte, tanto il fantasma, l'oggetto, non è elaborato sino a poter esser posto, nella sua interezza, fuori dei sentimenti degli affetti della soggettività del poeta.

Si distinguono tre forme principali di romanticismo — ha scritto B. Croce nel vol : IV della *Critica* — : morale, artistico, filosofico. Il filosofico « consiste nel valore rilevante o preponderante, che in alcuni sistemi filosofici si dà all'intuizione e alla fantasia, in contrasto con quei sistemi che sembrano non conoscere altro organo della verità che non sia la fredda ragione, o, meglio, l'intelletto astraente. La distinzione giova anche a spiegare come del romanticismo si siano scorte tracce in tutte le epoche : e il romanticismo morale appaia negli elegiaci antichi. »

Nei poemi omerici è molto facile scorgere dove il romanticismo artistico finisca e quello filosofico incominci, riguardo alla concezione della vita e dell'al di là : ma le due forme si fondono e non rimane che l'essenza, l'unità fenomenica sdoppiata in queste due forme le quali presuppongono un contenuto unico e immutabile. Nella valutazione dell'opera d'arte v'ha un doppio processo riguardante la forma l'uno, il contenuto l'altro : quando si parla del romanticismo, non c'è una esclusiva forma di romanticisme, sia o artistico o morale o filosofico : c'è un'opera d'arte che sarà romantica per la forma da una parte e romantica per il contenuto necessariamente dall'altra. La tragedia greca ha questi elementi che ritrovano il loro momento di fusione e di compenetrazione e sono forma di

un'unica tendenza dello spirito la quale produce l'unità indivisibile dell'opera d'arte.

Quando in genere della lirica greca e in particolare della poesia elegiaca si dice che vi si trovano elementi di romanticismo morale, non si intende che questa forma sia assoluta ed escluda l'artistica e la filosofica, poichè essa è una delle prime manifestazioni di romanticismo, artistico morale e filosofico.

Attraverso quale processo logico si è giunti a questo romanticismo che ha già in sè gli elementi stabili dell'ultimo romanticismo, preponderanza di soggettivismo, relazione immediata dello spirito individuale con la natura e col mondo, contrasti interiori?

Il processo non è stato nè breve nè semplice: questa lirica è venuta dopo tutta l'elaborazione faticosa dei miti, delle leggende, della religione, delle concezioni filosofiche, che ha apportato per necessità logica lo spostamento dell'individuo dal suo centro; ed è interrogazione, ansia angosciosa e dolorante, ricerca di principi stabili e di concetti morali. Ha i segni del travaglio interno onde la filosofia attraverso i suoi vari tormentosi periodi tende di arrivare al principio primo delle cose del mondo, della vita: non c'è mai stato nella vita spirituale dei greci un attimo di vera e grande serenità nella quale il contrasto abbia ritrovato la sua calma e il suo acquetamento. La filosofia non

ritrova se non forse in Platone il suo attimo di compostezza interiore; ma prima di arrivare, il cammino non è stato nè semplice nè sereno. La vita della lirica greca coincide col tempo dell'elaborazione filosofica la quale non solo le conferisce maggiore importanza spirituale, ma le dà i caratteri della profonda vita interiore e i segni del tormento ininterrotto. Con la filosofia essa segue l'elaborazione mitica, segue il passaggio dalla oggettività alla soggettività alla riflessione: lascia l'Olimpo per guardare la terra e perviene ad una conoscenza che è spaventevolmente disastrosa, lascia gli dei per scrutare lo spirito individuale, ritrovare i punti di relazione con la natura e col mondo. E vede che se l'Olimpo era eternamente primaverile e gli dei eternamente giovani di una giovinezza immortale e inconsutile, dopo l'eterna freschezza incorruttibile delle dee, la terra è un succedersi di cose e tutto si muta e gli uomini vanno per non più ritornare.

« Subito un indicibil sudore mi corre le membra
« ed ho spavento se guardo che 'l fior de l'età,
« Fior dilettevole e bello, cader non dovrebbe sì [presto,

canta Mimnermo nel quale la poesia lirica trova gli accenti del più grave sconforto per questo andare della vita, fiore del mondo, incalzata dalla vecchiaia e dalla morte.

Cherilo di Samo, quando « guardando attorno ben bene » credeva inutile tentare altre prove di poesia, significava chiaramente il passaggio dalla poesia epica alla lirica, dalla oggettiva a quella riflessa e soggettiva: meglio e più di lui che dopo l'elaborazione dei miti onde l'epica era uscita svalutata non poteva vedere altro che il vuoto, quelli che, invece di guardare intorno, guardano l'interno, trovano nel loro fondo ispirazioni e movimenti di poesia i cui caratteri prevalenti sono la preponderanza di soggettivismo, la relazione immediata dello spirito individuale con la natura e col mondo, contrasti interiori. A questo punto, mentre l'eroe omerico ha pensato senza rimpianti alla morte che in battaglia potrà spingere la sua anima nell'oscuro fondo dell'Ade, e Achille ha potuto pensare alla sua giovinezza mortale incalzata dal fato, eccoci Mimnermo guardare sconsolatamente la vecchiaia che s'appressa all'uomo e

« Fin la vista del sol più rallegrarlo non sa ;
« Ma de' fanciulli è in odio, schernito egli vien da [le donne.
« Insopportabil cosa Dio la vecchiezza creó !

Il concetto della vita è posto su una base realistica e non si può dire ottimista. Gioventù e amore: amore e vecchiaia: è il tono della poesia di Mimnermo che invoca la morte per

il tempo in cui l'amore non gli importi più, per la sua dogliosa vecchiezza:

« Colgami Morte allor che non m'importino più
« Quelle secrete dolcezze, que' doni soavi d'amore
« Chè de la gioventù bramano cupidi il fior
« L'uomo e la donna.....

La gioventù è come un sogno che fugge. Mimnermo non dice una cosa nuova: lo sapevano tutti e anche gli eroi omerici pe' quali essa fuggiva ma senza rimpianto. Ora è lo sconforto: c'è già nelle parole del filosofo: « tutto scorre »; ma la gioventù non dovrebbe fuggire mai, o almeno non così presto, dice Mimnermo: e, se questa è ineluttabile legge di natura.... sarebbe meglio morire subito, con la giovinezza, più che attendere al tedio della vita, con le gravi sciagure onde Giove inesorabile ha voluto colmare ogni uomo, ponendegli inoltre a lato due negri fantasmi, la morte e la vecchiaia:

« Rapida sovraggiunge vecchiezza; difforme e gra-
[vosa
« Ella s'avanza e già pende sul capo de l'uom.
« Turpe e maligna insieme, gli toglie l'aspetto pri-
[miero
« Spandesi attorno e a lui va gli occhi guastando
[e 'l pensier.

Di contrasto morale è l'elegia di Teognide: l'urto dei concetti contrari trova in lui la significazione lirica, ed egli ricorre alla divinità per ritrovarvi la giustificazione di questo mondo morale fatto di contrasti o di antinomie. Gli

dei fanno il loro comodo, spensieratamente gli rispose Archiloco che, dal canto suo, tormentato dall'amore, per non attendere invano la giustizia dagli dei, se la faceva da se: « Padre Licambe, che mai dicesti -- che cosa il capo sconvolto t'ha?..... » A prima vista può sembrare che Archiloco segni una interruzione nel corso di questa lirica pessimista e sconsolata; ma egli non se ne allontana che per il tono e per la maggiore e più violenta preponderanza di soggettivismo che ritrova la sua espressione estetica nella lirica giambica, nell'epodo, nello scherno e nel sarcasmo: Orazio sarà molto lontano da costui: il fondo degli epodi oraziani è meno prepotentemente soggettivo: Orazio è una natura che per virtù d'adattamento combacia col mondo esteriore: Archiloco no: questa preponderanza di soggettivismo era in lui già prima del rifiuto di Licambe che contro la promessa gli nega Neobule, tanto bella, « con un ramoscello di mirto e una rosa fra le mani, e la chioma che ombrava le spalle e il dorso ». A questo punto avviene un maggiore spostamento dell'equilibrio interiore che non era perfetto; e la soggettività ferita ritrova le forme della violenza: « Tu manchi a quello che promettesti — E tutta in riso è la città »: « cuor mio, cuor mio agitato da dolori indicibili, opponi coraggiosamente il petto a chi ti vuol male; trionfatore non abbandonarti a gioia

eccessiva, vinto non disperare nell'abbattimento »: è il ritorno dello spirito su se stesso, che si forma una ragion critica di vita, non applicata mai in circostanze che potrebbero spingerlo, sempre, al culmine della gioia o della rabbia: « infelice, mi strugge il desiderio, son senza vita, acerbi dolori mi mandano gli dei a trapassarmi le ossa ». Tutti gli affetti e i sentimenti più discordi e violenti, ira odio amore e desiderio, ritrovano in lui la forma lirica. Pensate ancora che sia un poeta « classico »? Classico nel senso esclusivamente estetico è Simonide che riesce a fondere la forma e il contenuto, lo spirituale e il sensibile, in equilibrio, e quello che in lui c'è di pessimismo e di sconsolato ritrova le forme della rassegnazione e dalla calma; egli conquista quello stato che Nietzsche chiamerebbe apollineo. Perchè egli ha superato il suo dissidio interiore, e l'espressione estetica è la formula appunto di questo superamento onde lo spirito posto fuori di sè, staccato da sè, è perfettamente fuso nel contenuto: « Ogni mondano evento — è di Giove in poter..... »; e ancora: « Umana cosa picciol tempo dura.... — conforme ebber natura — le foglie e l'uman seme ». Vedete in vece la poesia di Alceo: Alceo ci riconduce ad Archiloco: se non che, dove nel primo l'esuberanza della soggettività trova la sua forma estetica nel sarcasmo, per circostanze che si possono dire este-

riori e secondarie, qui invece lo spirito si effonde nel mondo circostante, nella natura, la quale esce con l'impronta di questa potente soggettività lirica. Non si tratta di descrizioni naturali: questo è possibile per la poesia oggettiva e classica, si trova in Ovidio, per esempio: ma, come ogni sentimento è affetto, gioia o dolore, è elevato allo stato lirico, nelle rappresentazioni naturali entra tanto del suo interno, che la natura ne esce vivificata: « I venti ignoro dove si volgano — chè questo flutto qua si precipita — e là quell'altro..... — »: è una tempesta, ma il poeta ci ha messo tutto, e dalla visione della tempesta, ingrandita e moltiplicata dallo spirito individuale, è uscita l'allegoria che è la forma prevalente d'un fenomeno esterno e sensibile elevato a fantasma poetico e a sentimento soggettivo. Una differenza tra quest'arte incentrata allo spirito individuale e vivificata e quella che è proprio classica, tutta esterna e oggettiva, si stabilisce con Ovidio, il quale ha dato esempi mirabili di descrizioni naturali poste tutte all'infuori di sè: « Guarda i ruscelli che scendono con giocondo mormorio..... le caprette s'avviano per le rupi scoscese e per i sassi: subito offriranno la mammelle piene ai loro capretti..... » Alceo descrivendo la canicola non dà affatto una rappresentazione esteriore, ma tutta personale e soggettiva: il fenomeno

esteriore scompare, entra l'individuale umanità del poeta:

« Vino! e i polmoni abbevera: però che l'astro [volgesi
« E sotto la canicola tutto ne l'afa abbruciasi;
« E le cicale cantano di tra le foglie, e spandono
« Di sotto l'ali un fervido canto, che che dir vogliano
« A' raggi che li schiacciano piombando a perpen- [dicolo.
« E il cardo è in fiori: le femmine sono a l'amor [più facili
« Ora; ma fiacchi gli uomini, chè il capo offende [Sirio
« E le ginocchia.

Personalità romantica quasi perfetta, degna d'essere comparata alle più pure creature del romanticismo tedesco, eccoti Saffo canora « essere meraviglioso » di cui il vecchio Solone vuole imparare a memoria un canto prima di morire. Tutte le più varie concezioni, pure ed impure, belle o terribili, continuino a gravare su questa creatura che rimane tuttavia avvolta nel suo mistero, ma sempre con noi, in mezzo a noi, perocchè nessun carattere è più umano e più eterno del suo: l'antichità, che della sua miserevole fine ci ha tramandato notizie discutibili, non ha fatto altro che dare una formula definitiva al carattere costante e permanente della poesia saffica. Nulla in questo ideal tipo di gentilezza feminile delle smanie erotiche e cortigiane delle nostre poetesse del Cinquecento.

C'è in lei qualche cosa, un tono, un accenno, che va al di là di ogni definizione e di ogni comparazione. La lirica greca é compendiata in lei, nella sua psiche che non ha nulla di strano, ma densa di vita di volontà di desideri. Il suo suicidio sarebbe la fine di questo contrasto fra interno ed esterno, i suoi sogni o la realtà, la sua volontà e il corso del mondo. Se suicidio del corpo non c'è stato, certo quello dell'antichità non è una invenzione senza fondamento: un fondo c'è ed è tutto spirituale, tutto interiore, perchè un certo senso catastrofico della vita si presente nella « Preghiera ad Afrodite »: « Venere eterna dal leggiadro seggio..... » e ancora in « Effetti d'amore » tradotti da Catullo che era molto lontano dal suo spasimo, e dal Foscolo che poteva in certo modo capirlo e sentirlo:

« Serpe la fiamma entro il mio sangue, ed ardo;
« Un indistinto tintinnio mi ingombra
« Gli orecchi, e sogno: mi s'innalza al guardo tor-
[bida l'ombra.

Le si perde la visione reale del mondo: sogna e l'ombra è torbida:

« E tutta molle d'un sudor di gelo
« E smorta in viso come erba che langue
« Tremo e fremo di brividi, ed anelo tacita, esangue.

Ogni parola è piena del suo spirito immenso: non c'e affatto compenetrazione perfetta tra spirito e realtà: lo spirito va oltre a prepondere

sulle visione e sull'imagine. Alcuni frammenti sono mirabili per questo riguardo, che nella loro incompletezza riescono a dare la visione completa, un tutto unico dell'ispirazione e del sentimento, come « Lume di luna »:

« Le stelle intorno de la bella luna — velano ratto le lucenti viste — allor che, piena, d'ampio lume irraggia — la terra..... argentea » e « Un sospiro »:

« È già tramontata la luna,
« Le Pleiadi anch'esse, è già a mezzo
« La notte, trasvolano le ore
« Ed io sola sola mi giaccio.

S'è visto in quale senso l'arte romantica del periodo ellenico rappresenti la soggettività assoluta, la compenetrazione dello spirito con se stesso, l'effusione del cuore che ritrovi la sua soggettività nel mondo, nelle cose, nella natura. Per un solo riguardo quest'arte romantica rimane fuori di quella che si dice romantica in senso più vero, e per la quale concorre, come elemento irriducibile ed essenziale, il senso religioso.

Quando si dice questo, non si vuole intendere che nell'arte romantica propriamente detta entri e concorra in senso indispensabile il sentimento religioso, e nell'arte greca esso resti estraneo e non si compenetri in una sola forma con gli altri; nella tragedia greca e più in quella eschilea che è essenzialmente problematica e religiosa, s'è rintracciata anzi questa rappresentazione religiosa che a volte è essa il fondo dell'arte. Perchè la negazione del fondo religioso nell'arte ellenica potrebbe sotto un certo aspetto valere la negazione dell'arte stessa: ora non solo si deve mettere in chiaro che quando essa è romantica, soggettiva cioè e sentimentale nel senso che il cuore ritrova nell'espressione estetica il suo appagamento, non è religiosa, ma che non è religiosa neanche quando è teologica o teogonica o mitologica. Religione vale fusione dello spirito individuale nella rappresentazione estetica della divinità o del mito,

compenetrazione dell'io particolare in quello generale della divinità o del mito, individualizzazione del mito, l'atto sacro o sacrilego onde l'individuo fa suo il concetto di Dio, sangue del suo sangue e carne della sua carne, come i cristiani fanno carne della loro carne il loro Dio nel pane eucaristico. Per ciò nella comunione dei fedeli la Chiesa cattolica rinchiude questo senso che è profondamente spirituale: l'assimilazione della divinità nel suo mito nella sua storia in tutta la sua estensione. Ora l'arte greca ha un suo fondo di religione intorno a cui si impernia, ma senza essere vivificata: è un espediente d'arte, non un elemento, una molla, non sangue assimilato e comunicato.

Nell'arte romantica, e possiamo dire anche cristiana, Iacopone da Todi in un capolavoro d'arte perfetta, in una « lauda » molto nota, coglie drammaticamente e fa suo, del suo individuale cuore, il dolore della Vergine alla quale è annunciato il martirio di Cristo figlio suo: vale a dire che prima della espressione artistica, egli ha sentito come suo individuale dolore quella che la leggenda cristiana pietosamente pone nel cuore trafitto della madre di Gesù: abbiamo qui non solo l'individualizzazione d'un particolare dolore che se fosse stato d'una donna mortale poteva anche essere motivo d'ispirazione, ma che come particolare ha ispirato, appunto perchè sentito e reso indivi-

duale da una parte, e dall'altra rappresentato quale universale dolore materno riferito alla passione e morte d'un figlio che era figlio e Dio.

L'arte greca ha qualche cosa di simile e di molto antico in un inno omerico: Demeter fiera di duolo erra in cerca della figlia Proserpina rapita dal dio.

È un inno perfetto: un capolavoro d'arte esteriore e formale, in cui non è nulla di profondo e di spirituale: è come una coppa su cui un orafo abbia voluto cesellare la leggenda di Proserpina: e d'altra parte, riguardo al senso spirituale, questa poesia ellenica non differisce affatto dalla pittura vascolare che ripete i miti e le leggende come le trova negli inni, senza un soffio di lume interiore, con la loro compostezza fissa stilizzata e immutabile. Vedete del resto l'Iliade. L'Iliade è un poema decisamente romantico per ciò che riguarda il senso cavalleresco, il quale poi è rimasto nella sostanza immutato: ma quando si dice che l'Iliade è un poema romantico, si intende con riserva. Anche, per il resto non è in tutto classico, non è in tutto oggettivo: Achille, per esempio, non è interamente fuori della personalità del poeta dell'aedo del popolo poetico: sono fuori gli altri, i restanti avvenimenti sono qualche cosa che sta solo in rapporto oggettivo col poeta: Achille no. E si comprende bene: era egli il

popolo forte e avventuriero, amante delle zuffe e delle belle prede, guerriero e poeta. Avviene che l'opera d'arte si smembra in relazione alla personalità del poeta, ed è soggettiva dove esso si volle raffigurare, oggettiva, classica cioè, nella espressione estetica che non toccava il suo spirito in ciò che individualmente lo riguardasse.

Il dolore di Achille invocante la madre lungo il mare, ha in sè qualche cosa di individuale: il suo sdegno, ogni suo affetto e sentimento non è nulla di assolutamente posto all'infuori della personalità del poeta, e l'effetto estetico raggiunge quello di un'opera d'arte che ci rappresentasse fantasticamente, per esempio, individuali dolori e sciagure del poeta: e questo vale per il dolore di Ettore o di Andromaca gemente alla vista del marito ucciso e maltrattato; belle cose su cui ognuno di noi la prima volta negli anni di fanciullezza s'è commosso e ha pianto. Ma passate alla sfera religiosa: e, perchè la differenza sia graduale, non tralasciate Achille, e sentitelo quando dice alla madre, che è una dea, il suo dolore. La divinità qui è spogliata di ogni umanità: l'uomo greco ha avuto subito la rappresentazione del suo dio al quale ha dato forme e attività umane, ma non la sentimentalità e l'affettuosità, come qualche cosa di estraneo alla grandezza del concetto di Dio: il concetto manca insomma di deformazione, e

se deformazione c'è, l'umanità nostra non è in relazione. Di qui nasce l'eterna giovinezza degli dei, di cui l'uomo greco ha i concetti di gioia e di dolore, ma fuori di qualunque relazione con i suoi concetti umani. Giove si irrita e il suo corruccio fa tremare l'Olimpo: Teti, quando ascolta il figlio angosciato, non può fare del suo dolore e di quello di lui un solo dolore: e la sua preghiera a Giove non ha nulla di individuale e di materno, e un pittore o uno scultore che volessero cogliere dal poema omerico quest'attimo, non avrebbero da far altro che riprodurre il Giove omerico e una qualunque dea in una qualunque attitudine di preghiera che gli stringa le ginocchia possenti. E Fidia, per dare a se stesso una ripresentazione sensibile di Zeus ha dovuto attingere da Omero, tanto dunque l'arte, che per questo rispetto è classica, rimane estranea alla ripresentazione interiore della divinità, bastandole la forma, la bella attitudine o la bella fronte o le belle braccia. Tutti elementi corporei che si trovano egualmente e indistintamente nella poesia e nella scoltura, mentre l'arte cristiana e romantica ha dato alla divinità tutti gli affetti umani, e alla madre di Gesù l'amore e il dolore, e a Gesù la vita umana, vita morte e resurrezione. Nell'arte ellenica Demeter si riconosce ed è senz'occhi e senz'anima; la madre di Gesù non si riconosce perchè si confonde il suo dolore con

quello di tutte le madri; ma a vederla ognuno sente che si tratta di una madre alla quale è stato ucciso il figlio, e il suo amore materno è quello di tutta l'umanità: « o vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus. »

Questa differenza spirituale è del resto stabilita dall'effetto estetico che le due forme di arte producono sul nostro spirito: ma, a stabilirla più decisamente, l'inno omerico intorno a Demetra offre un episodio in cui la dea passa dal dolore al riso giocondo:

« Quivi la dea sedendo si trasse dinanzi a la faccia
« Il velo e a lungo stette muta crucciata a sedere,
« Nè con parole od atti mostrò confidare in alcuno;
« Ma senza riso, cibo non gusta o bevanda, e si resta
« Della ben cinta figlia struggendosi in grave desio,
« Fin che la industre Jambe, poi ch'ebbela punta [più volte
« Di motti arguti, la dea costriose onorabile pura
« Ad un giocondo riso e fecele ilare il core.

Invece voi sapete bene che nessun conforto e nessuna parola avrebbero potuto allontanare l'angoscia mortale dal cuore della Madonna dei Cristiani e di Iacopone, la quale a piè della croce, mentre il figlio le muore, versa tutto il suo pianto più sconsolato.

Si trovano così delineati i generi d'arte che possiamo chiamare romantici in un senso che

trascende ogni limite di età e di classificazione comune. Una classificazione che qui si vuole tentare non ha un valore formale il quale lascerebbe trasparire la vanità delle classificazioni: occorre invece darle una valutazione logica, spirituale, di contenuto e non di forma. Ha un valore giustificato: positivamente giustificato, nel senso che esso riguarda l'espressione e la forma come logicamente dipendenti dall'ispirazione e dal contenuto: la dimostrazione di fatto è nel corso di tutta la storia letteraria che conferma ed avvalora il succedersi alternato di due costanti forme artistiche: romantica e classica. Alla romantica quale risulta dal corso della civiltà greca, appartengono la poesia epica, la tragedia, la lirica. La poesia epica le si riferisce in ciò che c'è di primitivamente forte e cavalleresco nella rappresentazione dei fatti dei sentimenti degli affetti eroici: i quali possono essere e sono evidentemente lo specchio d'una prepotente soggettività riflessa del poeta dell'aedo e, nel caso dell'Iliade, del popolo poetico. Si intende che quanto si dice d'un poema epico si riferisce all'opera d'arte che è in sè perfetta riguardo all'ispirazione e alla rappresentazione interiore del mondo epico: ma fuori di questa classificazione esce, per esempio, l'*Eneide* che è un lavoro sbagliato nel tono fondamentale, nel protagonista che non ha nulla dell'omerico e dei poemi omerici, che sorpassa

ogni verità e intuizione che s'avvicini agli istinti ai sentimenti agli effetti dell'umanità omerica; come esce fuori, per prendere a caso un qualunque altro poema epico errato: l'*Italia liberata dai Goti* del Trissimo. Nell'epica che ha fondamentali caratteri comuni e costanti, anche attraverso le variazioni secondarie dipendenti dal succedersi delle civiltà, gli eroi sembrano rinnovarsi e non è più possibile distinguere dove differiscano i due sentimenti e i loro effetti che collimano e si fondono nell'unico carattere invariabile e invariato.

La tragedia è già di per sè, nella sua significazione nuda, la lotta di forze contrarie, l'urto dei sentimenti, delle volontà, delle aspirazioni, i moti dello spirito i quali trovano nella vita nel mondo, nella realtà, il termine di contrasto, hanno nella tragedia la loro soluzione artistica e logica. Su questa scala, Prometeo incatenato, uscito dal mito e riplasmato da Eschilo, si fonde al Prometeo liberato dalle ribellioni interiori di P. Bysshe Schelley, Antigone s'incontra con Ofelia, Oreste con Amleto, Ifigenia con Cordelia, Edipo re con Re Lear.

La poesia lirica è lo spirito che si pone al di sopra di sè, che crea la formula di quest'atto, che obbedisce al suo imperativo: nasce dalla lotta del finito con l'infinito, è nostalgia ansia dolore angoscia amore. È lo spirito che si calma nella rinunzia sconsolata, che si allarga nel-

l'angoscia senza lagrime, nel dolore senz'occhi consumati dal pianto, che si estende all'infinito nell'urlo della follia nel contorcimento e nella contrazione dell'anima, che ghigna e sorride, che rimpiange e consola, che piange tutte le sue lagrime su un corpo morto o piange con le stelle su un amore nato e finito o non nato mai e atteso invano. È in ogni modo l'interno che supera l'esterno, lo spirito che va al di là della realtà, che non ritrova nulla nella vita di ciò che è intimamente suo, nato da sè, vissuto da sè. Allora Eschilo e Sofocle e Euripide effondono la loro umanità interiore dopo ciascuna fase della tragedia che è sempre e dovunque cosmica, Saffo veglia, povero spirito solo e sperduto, in mezzo alla pace della notte stellare, Tannhäuser piange sul corpo di Elisabetta, l'anima di Amleto si guata, terribilmente.

Si incontrano Dante, Petrarca, Novalis, Leopardi.

Karl Joël ha esposto le relazioni intime e costanti per cui alcuni periodi di intensa vita spirituale sono legati nei concetti fondamentali, nella elaborazione del pensiero, nei palpiti dell'anima, nel sentimento. La filosofia ellenica è riportata al suo fondo antico e invariabile come lo spirito, quale germe e concetto immutabile di ogni tentativo spirituale di ogni elevazione in cui lo spirito voglia ritrovare le sue relazioni col mondo circostante, col cosmo, con la natura.

Per la storia della coltura aggiungo che il libro del Joël: « Der Ursprung der Naturphilosophie aus dem Geiste der Mystik » è stato in Italia ampiamente e negativamente discusso dal Losacco nel N. 1 della *Rivista di filosofia* e recensito nel Vol. VII. della *Critica* dal Croce che ha appoggiato la tesi dell'autore.

Con quali elementi il Joël contribuisca ad avvalorare i concetti posti qui, bisogna dire prima di esaminare questo scritto che ha precedentemente risolto la quistione, di grande importanza, del romanticismo, e che nel libro è non solo la base su cui poggia tutta la tesi dell'autore, ma è anche oggetto di un'appendice: « Archaische Romantik » oltre la quale è impossibile andare e che pone già esattamente gli elementi di quella verità invariabile che qual-

cuno, nel dare la valutazione psicologica del romanticismo, ha intravista e intuita.

Si tratta d'un concetto dal quale nel libro è derivata la valutazione della filosofia naturalistica ellenica e che il Losacco ha ripudiato con argomenti che non infirmano affatto il valore della tesi del Joël. La filosofia della natura nei primi secoli della Grecia, secondo il Joël, derivò dallo stato mistico dell'individuo che tendeva a ritrovare le relazioni della sua individualità col mondo circostante, come la filosofia del Rinascimento, filosofia della natura, ritrovò nel misticismo la spinta ad innalzarsi oltre i misteri del mondo, di Dio, dell'anima della natura. È così posto il principio immutabile della filosofia la quale è passaggio dello spirito individuale dalla sua interiorità alla esteriorità del mondo, della natura: è processo interiore per cui l'esterno è con lo spirito in relazione soggettiva, nel senso che l'obbietto è l'istesso soggettività dello spirito, e il mondo non è che l'io il quale nel processo concettuale s'identifica con sè stesso. I filosofi del Rinascimento affermano il subbietto del senso: l'oggetto scompare per dar luogo a questa individualità centro del mondo la quale s'identifica col mondo uno nella molteplicità dei suoi fenomeni: il tono unico di questa elevazione dello spirito il quale si fa uno con Dio e col cosmo, si chiama misticismo: è il respiro dello spirito sul mondo,

il sorriso dell'anima in mezzo alla natura, visione universale, totalità. « Stato mistico » vale tutta la vita che s'inalza a pensiero e abbraccia l'universale prima del singolo, il tutto prima dell'uno, crea il fenomeno prima di scientificamente conoscerlo, intuisce il mondo, lo sa, prima di conoscerlo. Stato mistico vale spirito che scende sino alle profondità del suo conoscere, che vede apparire e sparire le forme, che compone e scompone la conoscenza, contempla l'umano e il divino e può, come Dante, guardare sicuramente la luce sfavillante del trono di Dio; è voluttà di conoscenza che va oltre le formule e oltre i misteri, scinde le une e gli altri, compone e scompone, crea e distrugge l'imagine, l'armonia, il ritmo, sente in sè la sicurezza piena e salda della conoscenza, del sapere, e vacilla nella pienezza della voluttà. L'uomo mistico mangia nel pane il cielo la terra e tutti gli astri, dice Paracelso, e Böhme: « porta cielo e terra nell'anima sua. » Quando pare che egli si sia smarrito nelle vie intricate del pensiero, si ritrova: e crea sin dalle origini i simboli cari agli ultimi romantici, e quando perviene alla identificazione del suo individuale essere con Dio e con la natura, egli è già uomo-dio, centro della natura e della conoscenza. In ciò consiste la filosofia del Rinascimento: e non ha alcun valore la restrizione del Losacco, che pone quale elemento di

obiezione — unico elemento — il sistema di Telesio il quale « rompendola con la teosofia e la magia, investiga la natura iuxta propria principia e si fa iniziatore del nuovo metodo! » Che cosa è stato questo nuovo metodo nel quale consisterebbe la vera filosofia naturale del Rinascimento? Non sarà mai un processo esteriore e in filosofia non c'è che un unico e assoluto metodo, non esiste che una via interna e soggettiva, sulla quale s'incontrano Platone e Aristotele, San Tomaso e Dante, Paracelso e Cardano, Leonardo da Vinci e Telesio; e, prima di questi, i filosofi presocratici della Grecia, i quali in mezzo alla molteplicità dei fenomeni cosmici di cui si imposero la risoluzione, sono i primi che partono dallo spirito del misticismo per giungere alla conoscenza, subbiettiva, della natura.

Cade ogni rappresentazione arbitraria di questo nascente concettualismo ellenico. Vedete che il Losacco, contraddicendo alla tesi del Joël il quale vede in questi primordi del pensiero naturalistico l'io che si afferma e si compenetra nella cognizione, il senso soggettivo ed egoistico che si fa centro dell'investigazione, invoca l'autorità dello Zeller per riaffermare « che il pensiero greco nascente, rivolto com'è quasi esclusivamente ai fenomeni esterni, debba considerarsi come in un contatto immediato col suo obbietto, in quanto che l'uomo è ancora

confuso colla natura e non può subordinare la conoscenza dell'obbietto a quella del subbietto pensante stesso. » Eppure non era necessario ricorrere a un'autorità per non riconoscere che il pensiero presuppone la subordinazione dell'obbietto al subbietto.

L'esempio che per la filosofia del Rinascimento è riferito nel Telesio, il quale investiga la natura juxta propria principia, impone una questione d'indole generale: che il pensiero, l'investigazione, per quanto a priori s'imponga l'obbiettività nel senso che si proponga di separare nettamente l' individuale soggettività dall' oggetto, sarà sempre a priori soggettiva incentrata all'io individuale che dice a sè stesso: io sono, io creo l'oggetto. Ma a parte questi concetti elementari d'indole generale, bisogna dire che la filosofia naturalistica della Grecia non ha nulla di quest'inconscio abbandono, di questa inconscia fusione dell'uomo con la natura. E' venuta dopo tutta l'elaborazione dei poemi cosmogonici i quali avevano accumulato nella loro veste mitica i racconti delle origini del mondo: ed è qui l'opera inconscia, oggettiva, compenetrazione dell'anima individuale o collettiva nel fenomeno naturale, assorbimento nella divinità e nel mito; ma quando il momento del mito fu oltrepassato, ecco affiorire alla coscienza il problema intorno al principio delle cose, all'eterno e incessante divenire, quest'andare e

venire del mondo: e tutto ciò è affermazione della individualità, affermazione dell'io, distinzione della individuale personalità della universalità della natura.

In questa relazione con la filosofia stanno i tre principali rappresentanti della scuola naturalistica milesia che con Anassimandro si solleva alla concezione metafisica dell'infinito.

È necessario fermarsi su questo punto importante del cammino del mondo: è un fatto che dopo tutta l'elaborazione dei miti, dopo questa compenetrazione dell'anima collettiva nei fenomeni naturali ridotti al mito e alla divinità, gli uomini lasciarono il mito e gli dei per considerare la natura in sè e il fenomeno in sè. Allora dovettero con meraviglia vedere che se gli dei godevano d'una giovinezza immortale, sulla terra era una perenne e ininterrotta palingenesi, un eterno divenire di tutte le cose: questo è il fatto in sè, ma non fu una considerazione oggettiva; fu soggettiva, nel senso che l'anima individuale giunse alla considerazione esteriore partendo da quella interiore e soggettiva, dal continuo e perenne e ininterrotto mutamento di sè stessa: in questo rapporto con la filosofia della natura stanno Eraclito ed Empedocle. A questo punto Eraclito annuncia l'eterno divenire, Empedocle l'eterna trasformazione, la metempsicosi.

Prima che la filosofia del Rinascimento aves-

se concepito il mondo come la rappresentazione piu immediata dell'individuo quale un tutto dotato di anima, Talete, riferisce Aristotele, aveva animato la pietra: come uno scolaro di Paracelso, chimico e mistico, era stato preceduto molti anni prima dall'istesso Talete il quale al problema che ha di per se un valore soggettivo e tutt'altro che empirico, intorno all'origine prima delle cose, aveva ritrovato quest'elemento fondamentale e originario nell'acqua, elemento sempre scorrente e mutabile, come animato di una propria vita interiore.

L'infinito proclamato da Anassimandro, affermazione dell'inesauribile e interminabile senso della vita, conduce oltre che a questa valutazione soggettiva dell'individuo, anche a una maggiore consistenza positiva del problema intorno al principio delle cose per mezzo di Anassimene, che ritrova nell'aria invece che nell'acqua la vita autonoma e fluente e sempre mutabile e l'infinità inesauribile e indistruttibile.

Ma non è solo alla maggiore consistenza della concezione di Anassimene che conduce l'ἄπειρον di Anassimandro: e qui risalta in tutto il suo fondo di religioso misticismo questo fermento di concezioni naturalistiche venuto dopo il crollo fatale delle costruzioni mitiche le quali s'erano adoperate a ricondurre al mito la divinità e i fenomeni naturali. Ed è certo che il Losacco il quale nella critica al libro del Joël tenta negare

l'essenza psicologica della concezione dell'infinito di Anassimandro non risolve affatto la questione nè con l'affermazione dello Schleiermacher che vide nell ἄπειρον la materia infinita, non un elemento incorporeo, il predicato e non il soggetto, nè con la testimonianza di Aezio il quale ci può ricondurre alla valutazione esatta del concetto di Anassimandro. Ma riguardo a una concezione che non si ricollega a nessuna altra, dispersa come un fiore in un deserto, tramandata come un mistero chiuso, che cosa sono e che cosa valgono le testimonianze e le indicazioni di quelli che dopo si sono adoperati ad aprire questo mistero, a classificare questo fiore trovato in un deserto? Questo per dire che Aezio il quale dando ad *infinito* il valore di materia vi riconosceva così un errore concettuale (ἁμαρτάνει οὖν.....) perchè la materia non può essere energia, se le è intrinseco l'operare (οὐ δύναται δέ ἡ ὕλη εἶναι ἐνέργεια, ἐὰν μὴ τὸ ποιοῦν ὑποκέηται) ci conduce ad ammettere che l'errore fosse nella interpretazione anzichè nella concezione. Ed è strano che il Losacco abbia chiamato interpretazione cervellotica quella del Joël il quale ha visto nell'*infinito* l'origine psicologica, quando cervellotiche sono state anche le interpretazioni degli antichi, compreso Aristotele il quale ricorse al taglio gordiano comprendendo nell'ἄπειρον un miscuglio di tutte le materie empiriche.

A ogni modo, mettendo da parte queste quistioni le quali ci possono interessare sino a un certo punto, bisogna dire che il concetto di Anassimandro segna un punto rilevante nella storia del pensiero quale affermazione religiosa: non solo la natura nei suoi fenomeni è stata spogliata di ogni interpretazione mitica, ma anche il concetto della divinità riceve qui la determinazione metafisica e in sostituzione di tutte le antiche credenze cosmogoniche e teologiche rovesciate da quest'ansia di investigazione risale alla coscienza il senso dell'Iddio sconfinato e infinito.

Senofane pone su diversa base la concezione di questo Iddio infinito; per lui infiammato di religione e di misticismo, il senso della divinità, se è liberato dall'antropomorfismo ed è posto al di sopra della naturale umanità, ritrova confermati i predicati dell'ἀρχή dei filosofi milesii, l'eternità, l'immutabilità, la permanenza; egli si allontana da Anassimandro che aveva dato a quest'Iddio infinito, a questa infinita divinità, il senso inesauribile e interminabile della sua individuale anima; ma dopo questo acre persecutore di poeti che agli dei attribuivano la loro finitezza, l'umana determinatezza, dopo questo distruttore dell'antropomorfismo, il quale all'infuori di tutte le sottigliezze sentimentali continua il misticismo della scuola milesia, celebrando della divinità gli attributi che abbiamo

visti e ponendo cotesta divinità molto al di sopra di tutti gli dei e di tutti gli uomini, rinforzando questo concetto sconfinato e infinito della divinità col senso della sua religiosità orientale, Eraclito si riallaccia alla scuola milesia compiendo il processo di umanizzazione del mondo da una parte, e di astrazione della divinità dall'altra. La divinità perde con lui ogni circoscrizione empirica quale poteva forse essere per alcuni nell'espressione « infinito divino » di Anassimandro, e ricongiungendosi all'eterna mobilità delle cose, all'infinito andare e venire, all'interminabile scorrere, riceve per suo mezzo la prima e più indiscutibile determinazione metafisica: la divinità non ha nulla di circoscritto e di empirico; essa è l'istesso moto, l'istesso andare, lo stesso divenire. Nella concezione dell'elemento primordiale risalta il motivo psicologico onde per lui il fuoco essenza di tutte le cose rappresentava l'eterna trasformazione, quale mutamento perpetuo dell'impulso vitale: come ogni mistico, Eraclito passa dalla determinazione fisica a quella morale: quest'eterno divenire è per lui destino ordine e ragione del mondo. « Eraclito dice che il fuoco periodico eterno è dio — si trova in Aezio — e il destino è la ragione che produce tutte le cose per mezzo del loro accozzarsi. Eraclito dice che tutto avviene per il destino il quale è lo stesso che la necessità. Eraclito rappresenta l'essenza

del destino come ragione che penetra per l'essenza del tutto. Esso è il corpo etereo, il seme della generazione di ogni cosa, la misura del periodo prestabilito ». Ma, prima di lui, come nei mistici i concetti si ricongiungono e si riducono a unità fondamentale, unità di sentimento, si trova in Anassimandro, in un frammento conservato da Simplicio, il concetto morale dell'accadere elevato a necessità morale. Ancora, Aristotile, di questo filosofo che fu chiamato l'oscuro ed è il più profondo e il più denso di concetti anche in quella insufficienza frammentaria che ci è stata tramandata, riferisce la concezione dell'armonia dei contrari: « Eraclito dice che quanto è contrario si concilia e che dalle cose diverse nasce la più bell'armonia, e che tutto si produce per mezzo della lotta » ; e altrove: « questo anche fu detto da Eraclito l'oscuro: congiungimenti: cose integre e non integre, cose consenzienti e dissenzienti, consonanti e dissonanti: e da tutte pur nasce l'uno e dall'uno tutte ». Superamento di contrari è misticismo, senso inesauribile che si solleva al di là dei concetti relativi, che si eleva all'altezza dell'assoluto quale punto di compenetrazione di tutte le relatività concettuali. Su questa via s'incontrano Eraclito e Aristotele, Böhme che si innalza sino a Dio come ad unità della luce e della tenebra, dell'odio e dell'amore, del male e dell'amore e Cusano che concepisce Dio qua-

le unità di tutti gli opposti, Bruno che nel cozzo delle cose contrarie ritrova la vita, e sino agli ultimi Novalis per cui la notte è luce, la morte vita, il dolore gioia.

Non sono i soli. Tutta la filosofia presocratica è alimentata e vivificata dalla parola interna, vivida fiamma che illumina il pensiero di bagliori perpetui: non c'è nulla di finito in Talete in Anassimandro in Anassimene: l'una scuola riprende i concetti dell'altra, il nome di ognuno segna il filo di continuazione logica attraverso il quale il pensiero s'eterna, il sentimento si esalta e si acuisce, la religiosità s'afferma.

Ora qui non si può rilevare l'unità fondamentale che è unità di sentimento, in tutto il corso della filosofia presocratrica, senza dire quello che molto chiaramente è esposto nel libro del Joël. Anche vi sarebbe da dire come quest'ansia di investigazione si riduce a una pura religiosità dello spirito, a una religiosità mistica: basta leggere i documenti, fermare il nostro spirito su questi primi moti che sono i più densi di luce interiore: « Talete diceva che la mente del cosmo è dio, che tutto è animato e pieno di Dio: e che attraverso l'elemento umido corre la potenza divina che lo muove », e poi dimenticare ogni tentativo di distruggere e negare ciò che il nostro spirito sente in questi che non sono balbettamenti ma voci composte

e pensieri chiari di uomini tormentati dall'ansia del conoscere e dal desiderio dell'Iddio.

Il fondo sentimentale di questa filosofia è religioso, dunque, non solo nel senso che ogni sistema o tentativo di sistema presuppone una forza interiore che collima i concetti, riduce tutte le cose al loro principio, ed è dunque religione la quale riduce le cose al loro dio, ma sopratutto perchè vuol dare a priori l'aspetto di una critica interiore, una base di fede ai suoi processi, con Talete e con Senofane.

Più che religiosa, mistica: si trovano nel libro del Joël le relazioni concettuali di questi primi tremori di questi processi spirituali, con quelli ben più arditi dei mistici posteriori; non si può capire come il Losacco nella critica del Joël si sia dato ostinatamente a negare queste relazioni, quando qui, sebbene si tratti di uniformità di processo (dall'interno all'esterno) quale risulta in ogni periodo filosofico, non si deve trascurare un elemento indispensabile, trattandosi di mistica posteriore, il patrimonio intellettuale del cristianesimo che, se non poteva mutare i capisaldi concettuali della mistica, li poteva tuttavia alterare, riguardo a quelli che significano i primi tentativi e i primi sforzi dello spirito per conseguire la pienezza di Dio.

Se non che, quando si dice che la filosofia presocratica è religiosa e mistica non solo vogliamo dare a queste parole un senso lato co-

me quelle che indicano il processo spirituale, interiore, l'una, e il desiderio e l'ansia del conoscere vivificate dalla fiamma interna, espresso con la parola sotterranea che gira intorno all'Iddio come una farfalla intorno alla luce, l'altra; ma anche un processo filosofico che è religioso nel senso che in esso il sentimento religioso, l'ansia dell'Iddio è il motivo psicologico della speculazione, e mistico nel senso che, perpetuato attraverso il corso dei secoli, come in una lotta di dei contro Titani, questi primi precursori ricercano in sè l'Iddio, interrogano, con nel cuore l'ansia e il desiderio, la natura e lo spirito perviene qui, per la prima volta, a quei concetti che saranno poi gli elementi fondamentali della mistica: l'unità della natura, il pampsichismo, l'immanenza divina; e stabilisce il processo della filosofia la quale è religione prima di essere speculazione. Sono concetti che la filosofia del romanticismo germanico stabilì e confermò: non si giunge a nessuna positiva conoscenza senza una fede interiore: « io volevo rendermi chiara all'intelletto una cosa, cioè la mia devozione naturale a un Dio incognito », dice Jacobi: e ancora: «..... il bisogno di scoprire Dio come il primo fondamento di tutta la scienza e di ritrovarlo dappertutto »; « la religione come fa l'uomo uomo, ed essa sola lo innalza al di sopra del bruto, così lo fa anche filosofo. Se la religiosità con

pio proposito aspira ad adempiere la volontà di Dio, la cognizione religiosa aspira continuamente a sapere di Dio in modo più certo e a conoscere il nascosto. Alla mia filosofia importava questa religione, il centro di ogni vita spirituale, non l'acquisto di altre cognizioni scientifiche le quali si possono anche avere senza filosofia. La pratica con la natura dovè aiutarmi ad ottenere la pratica con Dio. Io non volevo rimanere eternamente nella natura e in essa imparare a far senza Dio e a dimenticarlo ».

Come questi sono i capisaldi della filosofia del romanticismo germanico, il Joël è partito da essi per ritrovarvi il filone logico che dallo spiritualismo ellenico attraverso i mistici del Rinascimento giunge a Novalis e a Jacobi. « Il misticismo non è filosofia — ha opposto il Losacco con una osservazione non nuova — il misticismo non è filosofia perchè esso può fiorire solo nella nebbia..... ». « Questo vedere attraverso la nebbia e l'oscurità è la forza della fede — continua il Jacobi — : questa è perciò una luce originale della ragione che il vero razionalismo ammette come sua. Spegni la fede originale, e ogni scienza diventa vuota e senza senso ; può bensì sibilare, ma non parlare e rispondere. La fede è una ferma certezza di ciò che non si vede. Noi non vediamo mai l'Assoluto, lo crediamo.... »

Su questa via è tutta la filosofia presocratica

della Grecia, la quale arriva al suo culmine con Socrate che « si deve considerare come un vero eroe della fede, perchè egli tuttavia credeva alla voce del suo cuore, la quale gli diceva: eppure vi è Dio. »

259929 L
Author Piccolo, Francesco P5916s
Title Saggio d'introduzione alla critica del romanticismo.

University of Toronto Library

DO NOT REMOVE THE CARD FROM THIS POCKET

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU